المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب

# التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي

المحاضر
سعيد مصلح السريحي الحربي

اشراف
الأستاذ الدكتور حسن محمد باجوده

رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية بكلية اللغة العربية
جامعة ام القرى لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي

# شكر وتقدير

"رب اوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحاً ترضاه"

وبعد

فانه لايسعني إلا أن اتقدم بجزيل شكري وتقديري لما اتاحته لي كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى من تفرغ لاعداد هذه الرسالة واخص بالشكر قسم الدراسات العليا العربية على ما أولاني من رعاية واهتمام.

كما أخص بالفضل والذكر استاذي الدكتور حسن محمد باجودة على رعايته هذا البحث ومتابعته له وتوجيهه لي في كل خطوة من خطواته فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما أتوجه بالشكر سلفاً للأساتذة الافاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما سوف يبذلونه من جهد مشكور في تقديم هذه الرسالة .. وما سيتفضلون به من توجيه وارشاد لي

والله ولي التوفيق

# المقدمة

" بسم الله الرحمن الرحيم "

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد :

فقد كان شعر المحدثين في العصر العباسي مرحلة متميّزة من مراحل الشعر العربي ، فقد اعتاد الدارسون أن ينظروا إليه على اعتبار أنه يشكّل تيّاراً مستقلاً في الشعر العربي بدأت تتحدّد معالمه و تتضح سماته على يد بشّار بن برد وابراهيم بن هرمة ومن تلاهما من الشعراء ، حتى انتهى هذا التيّار إلى مداه عند أبي تمّام فتجلّى فيه ما كان خفياً وبدا منه ما كان كامناً مما دفع رجلاً كابن الأعرابي أن يهتف قائلاً : " إن يكن هذا شعراً فما قالته العرب باطل "(١) مؤكداً بمقولته تلك الإحساس العام باختلاف شعر أبي تمّام ، وهو إمام المحدثين ، عن شعر القدماء .

---

(١) الصولي : أخبار أبي تمّام ٢٤٤

و قد كان شعر المحدثين ، بتميّزه ، مثاراً لاختلاف وجهات النظر فيه وتباين الآراء حوله ، فقد تعصّب الرواة وعلماء اللغة ، منذ البدء ، ضدّه ، وراحت المعايير المستمدّة من الشعر القديم تسقط منه ما خرج به شعراؤه عن عمود الشعر ونسق القصيدة العربية القديمة ، وتحيّفت معايير الكُتّاب لغته فراحت تطعن على شعرائه ما لا ينسجمون فيه مع معاييرهم التي أوحَتْ بها إليهم صنعتهم في الكتابة أو مراعاتهم لأصول الذوق واللباقة الاجتماعية . وحاول النقّاد و البلاغيون أن يلتمسوا لظاهرة اللغة الجديدة تعليلاً فأخذوها مأخذ الزينة ، واشترطوا فيها ما يشترط من الاعتدال والتوسّط والبعد عن التكلّف و التصنّع ، و راحوا بعد ذلك يسمون الشعراء المحدثين بالمبالغة والإغراق في الصنعة وإفساد الشعر .

ومن هنا كانت هذه الدراسة التي استهدفت إعادة قــراءة شعـر المحدثيـن وفق منهجٍ يؤمن بأصــالــة اللغــة الشـعرية عندهم علـى اعتبـار أنها حركة للغة تترامى فيها الكلمات إلـى آفــاق جـديدة فتستعلـي عـن أن تخضـع للقوانين البلاغية الجامدة في العصور المتأخرة

كما تنطلق هذه الدراسة من الإيمان باستقلالية الظاهرة الشعريـة دون إحالتهـا إلـى مجرّد صـدى أو انعـكـاس لعصـر من العصـور أو بيئة من البيئات بحيث يفضي هذا الإيمان باستقلاليـة الظاهـرة الشعرية إلـى تجنـب الـربط المباشر بيـن لغـة الشـعـراء المحدثيـن و مظاهـر التـرف و البـذخ في العصـر العبـاسي ممّـا

جرت عليه دراسات المتأخرين ، ولذلك يكون اعتداد هذه الدراسة بشعر المحدثين اعتداداً بالتجربة اللغوية الكامنة فيه .

* * *

وفق هذا التصوّر انقسمت الدراسة إلى بابين **الأول** منهما : **مضايق اللغة الجديدة** ، **والثاني** : **معالم اللغة الشعرية** .

وقد حاولتُ في الباب الأول أن أتناول أزمة شعر المحدثين من خلال موقف النقد القديم تجاه تجربتهم الشعرية وكذلك من خلال العلاقة المتشابكة المعقّدة التي تربط بين تجربتهم و الشعر العربي القديم ، ومن هنا انقسم هذا الباب إلى فصول **أربعة** على النحو التالي :

**الفصل الأول** : **موقف النقد من شعر المحدثين** ، وقد تناولتُ في

هذا الفصل أوّل صدى وجده شعر هؤلاء المحدثين لدى الرواة وعلماء اللغة حينماقابلوا شعرهم بالرفض ، وانتهيتُ إلى استقرار النظرة إلى هذا الشعر على أنه ضربٌ من الصنعة والزخرف والزينة . أمّا الفصل الثاني فقد تناولتُ فيه أزمة الشعراء المحدثين حينما أحسّوا بالتحدي الذي يفرضه عليهم الإرث العربي العظيم من الشعرالقديم وما يفرضه ذلك عليهم من ضرورة الاستفادة منه من ناحية ثم التميّز عنه من ناحية أخرى ، وقد أفضت هذه الأزمة إلى أحد موقفين. الأول منهما هو الخروج على صور القصيدة القديمة و هذا هو موضوع الفصل الثالث أو تكثيف اللغة الشعرية وتصفية الروح الشعرية الكامنة والبلوغ بها غاياتها وكان هذا هو موضوع الفصل الرابع .

أمّا الباب الثاني معالم اللغة الشعرية فقد اشتمل على الفصول التالية :

وأسأله التوفيق و السّداد" و ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله". وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ، والحمد لله ربّ العالمين .

سعيد مصلح السريحي الحربي

الأول : الغموض في شعر المحدثين .

الثاني : التشبيه .

الثالث : الإستعارة .

الرابع : المبالغة .

الخامس : الطباق والجناس .

وقد حاولتُ في هذه الفصول تناول أهم معالم اللغة الشعرية عند هؤلاء المحدثين باعتبارها حركة للغة وتجلّياً لنشاطها بحيث يكون ذلك الاعتداد استعلاءً بها عن أن تكون مجرَّد زخرف أو زينة أو ضرباً من المبالغة أو جنساً من التأكيد .

* * *

وفى ختام هذه المقدمة أشكر لله تعالى أولا وأخيرا على فضله ومنه

# تمہید

(٣)

## تحديد فترة البحث

إن للظاهرة الأدبية زمنها الخاص الذي لا يصح معه تحديدها بعصرٍ معين لا تسبقه ولا تتجاوزه بحيث يغدو ربطها بحركة التاريخ العام أو التاريخ السياسي ضرباً من التجاهل لجذورها التي كانت كامنـــــة فيها ولامتداداتها التي تنسرب بها إلى ما يليها من العصور .

كما أن من شأن ربطها بعجلة التاريخ العام أن يشكل إغراء للباحث بالاستغراق في دراسة ظواهر ذلك العصر بحيث ينتهي الأمر بتاريخ البحـث

الأدبي إلى أن يصبح " هو تاريخ القطيعة بين اللغة والأدب ، كل منهما يمضي في طريقه : اللغة بمتنها وصرفها ونحوها والأدب بتراجم أعلامه ومواليدهم ووفياتهم ، ثم تجاربهم ماكذب منها و ما صدق ، وأحوالهم ماحسن منها و ما ساء ، والعصور التي أظلّتهم و البيئات التي أقلّتهم "(١)

وقد عرّض الدكتور شكري فيصل لربط الأدب بعجلة التاريخ فذهب إلى أنه نقص خطير لا يطمس بعض الوجوه في الدراسة الأدبية فحسب ، وإنما يلقي ظلالاً من التاريخ تلازمها ، ثم قال " وما أكثر ما تفسد هذه الظلال بعض حقائق الأدب و ما أكثر ما تخفيها أو تظهرها على غير ما يجب أن تظهر عليه " بل إن الدراسة التاريخية تفرض ، أكثر الأحيان ، في طريق الدراسة الأدبية بعض المبادىء على أنها مسلمات

---

(١) د . لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للأدب ٩٢

(٣)

لا نقض لها ، وعلى ذلك يتخذها دارس الأدب ، وعلى ذلك يهتدي بها فتقوده إلى ضلال على حين تكون الدراسة الأدبية كفيلة - إن هي أطلقت من عقال هذه المبادىء وأعفيت من سيطرة هذه الظلال - أن تنتج أخصب النتائج وأن تعود على الأدب وعلى التاريخ معاً بكثير من الحق والخير "(١)

وإذا ما أباحت بعض المناهج للآخذين بها المعتمدين عليها أن ينطلقوا في بحوثهم من تقسيم الأدب إلى عصورٍ متتالية يقفون منها علي عصرٍ بعينه لا يتجاوزونه وسنين محدّدة لا يخرجون عنها فليس المنهج الذي نأخذ به بالمتيح لنا هذا ، ذلك أن المنهج اللغوي الذي انبثق من جهود دي سوسير في الفصل بين الوصفي والتاريخي أصبح ينظر إلى تتابع الأحداث وفق التصوّر التقليدي في رصد الزمن على اعتبارأنه أمر ثانوي غير جدير بالدراسة العلمية التي جعل هذا المنهج هدفها هو

---

(١) د . شكري فيصل : مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ٣٢

البحث عن الأبنية التي تكوّن الظاهرة الأدبية ولذلك فإن الباحثين وفق هذا المنهج " لا يكادون يعترفون بالتاريخ إلاّ بشرط جوهري هواعتباره تحوّلاً في الأبنية(١) لا مجرّد انتهاء لمرحلة خاصة منها وبدء لمرحله ثانية جديدة ." (٢)

ومن هنا ذهب جاكبسون و تينيانوف إلى أن مكتسبات المفهوم التزامني ترغمنا على أن نعيد فحص مبادىء الزمنية بحيث تم استبدال مفهوم النظام أو البنية بمفهوم الحشد الآلى لتوالى الأعمال الأدبية فيكون النظام التزامني متضمناً الماضي والمستقبل ويكون عنصراه البنيويان الملازمان له هما :

ا - نزعة تقليد القديم كنزعة أسلوب ، وهذه تشكّل حضور الزمن

---

(١) يقصد بالأبنية المجموع الكلى للتراكيب والصور ودلالات الألفاظ وايحاءاتها الناتجة عن العلاقات المختلفة التى تربط بين مكونات الجملة الواحدة ومكونات النص عامه .

(٢) د : صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ٢٦٧

الماضي باعتباره الخلفية اللسانية و الأدبية التي نحسّ بها .

ب ـ الميول نحو التجديد في اللغة و الأدب .

ومن هنا لا يمكن أن يطابق النظام التزامني الأدبي مفهوم الحقبة أو الزمن الساذج بل ينفصل عنه مكوّناً للظاهرة الأدبية زمنها الخاص بها .[1]

ومن هنا يصبح تاريخ الأدب هو تاريخ التطوّر و التغيّر الذي يطرأ على هذه البنيات المكونة له . يقول الدكتور صلاح فضل " إذا كانت العادة قد جرّت على تصور التطوّر الأدبي باعتباره خطاً مستقيماً فإن الأمر في حقيقته أشدّ تعقيداً من ذلك ، فالتاريخ لا يشهد مثل هذا التسلسل اليسير[2]

---

(١) تودورف : نظرية المنهج الشكلي ١٠٣

(٢) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ١٠٨

و من هنا كان اعتداد هذه الدراسة بظاهرة المحدثين الذين إذا ذُكروا اتجه النظر إلى أولئك الشعراء الذين تصدروا العصر العباسي ممن استطاعوا أن يقفوا بالشعر العربي على مرحلة جديدة من مراحله من خلال ما أحدثوه في بنيته اللغوية من تطوير وتغيير وصلوا بها إلى آفاق شعرية جديدة عن طريق الكشف عمّا تحتضنه اللغة من امكانات.

ومن هنا فإن هذه الدراسة لا ينبغي لها أن تقيّد بالزمن الذي وُجدوا فيه وإنما يكون اعتدادها بالأثر الذي تركوه والاتجاه الذي أخذوا

---

به ، فالزمن من شأنه أن يشتمل على أمشاج من الشعراء ليسوا من مقاصد هذه الدراسة التي نستطيع أن نحدّ حركة المحدثين فيها بما حدَّها به ابن رشيق في العمدة حينما قال :

" وقالوا : أول من فتّق البديع من المحدثين بشّار بن برد وابن هرمة ، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره . ثم أتبعهما مقتدياً بهما كلثوم بن عمرو العتّابي ومنصور النمري ومسلم بن الوليد وأبو نواس وأتبع هؤلاء حبيب الطائي و الوليد البحتري وعبدالله بن المعتز ، فانتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به "(١)

ومن شأن هذا النص أن يحدد مفهوم المحدثين والشعراء الذين ينتمون إلى هذا المفهوم ابتداءً من بشّار الذي هو أول من فتّق البديع وانتهاءً

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١/١٣١

، وبشار حسن البديع ، والعتّابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشّار "[1]

وفي موضع آخر تحدّث الجاحظ عن كلثوم بن عمرو العتابي وكيف أنه على ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلّف مثل ذلك من شعراء المولدين كمنصور النمري ومسلم بن الوليد وأشباههما وذهب الجاحظ إلى أن كلثوم العتابي كان يحتذي حذو بشّار في البديع وأنه لم يكن في المولّدين أصوب بديعاً من بشّار وابن هَرْمة[2]

وقد أورد ابن المعتز في كتاب الطبقات رأي ابراهيم بن أبي يحي المدني الأنصاري والذي كان يرى أول من وسّع البديع هو مسلم بن الوليد صريع الغواني لأن بشّار بن برد هو أول من جاء به فجاء مسلم

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ٥٦/٤

(٢) المصدر نفسه ٥١/١

فحشا به شعره ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وجاوز المقدار[(١)]

وقد ظلّ هؤلاء الشعراء الذين نصّ عليهم النقاد الأوائل هم محور دراسة ظاهرة البديع كما تجلّت عند المحدثين من الشعراء فقد تحدّث ابن رشيق عن هؤلاء المحدثين الذين استطرفوا الصنعة في الشعر فذكر أن أبا تمام والبحتري " كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها " وذهب في التفريق بينهما إلى أن حبيباً يذهب إلى حزونة اللفظ و ما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً ، يأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة . أمّا البحترى فقد وصفه ابن رشيق بأنه كان أملح صنعة وأحسن مذهباً في الكلام ، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ . أما ابن المعتز فقد كان ابن رشيق يرى

---

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء ٢٣٥

أن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلاّ للبصير بدقائق الشعر ، وقارن ابن رشيق بين أبي تمام ومسلم بن الوليد فذهب إلى أن مسلماً أسهل شعراً من حبيب وأقلّ تكلّفاً .(١)

ويتضح من كل ذلك كيف أننا ازاء مذهب متميّز من مذاهب الشعر العربي يمتدّ بجذوره إلى شعر القدماء يستلهم تقاليده وأسسه ثم يعمد إلى تجديد هذا الشعر عن طريق تطوير وتغيير أبنيته والعلاقات بين ألفاظه ، وقد تميز شعراء هذا المذهب من بين المعاصرين لهم على نحو ما نجد من تميّز بشار عن مروان بن أبي حفصه حتى فضّله الأصمعي واصفاً إياه بأنه " سلك طريقاً لم يُسلك وأحسن فيه وتفرّد به وهو أكثر تصرّفاً وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعاً " . ووصف مروان بأنه " لم يتجاوز مذاهب الأوائل "(٢)

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١/١٣٠، ١٣١

(٢) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ٣/٩٩٣

وقد عرض الدكتور أحمد ابراهيم موسى لهذا المذهب وللشعـــراء الذين شاركوا في وضع أسسه فقال بعد أن تعرّض لآراء القدماء في هـــذه المسألة : " قد ظهر اذن مذهب بديعي في عصر المحدثين زعيمه بشّار ابن برد ، ومن رجاله ابن هرمة والعتابي والنمري وأبو نوّاس ومسلم بن الوليد وأبو تمام والبحتري وابن المعتز " ثم أشار إلى تفاوت هـــؤلاء قائلاً " لكنهم ليسوا سواء في هذه الصنعة من حيث الإقلال والإكثـــار والتسهيل والتوعير والطابع والاتجاه "

ولذلك عمد الدكتور أحمد ابراهيم موسى إلى تقسيم هــــؤلاء المحدثين إلى أربع مدارس حدّد زعماءها والمنطوين تحت لوائها وذلـك على النحو التالي :

**المدرسة الأولى :** عميدها بشّاربن برد ومن رجالها ابن هرمـــة والعتابي ومنصور النمري وأبو نواس .

المدرسة الثانية : يمثلها مسلم بن الوليد .

المدرسة الثالثة : يمثلها أبو تمام .

المدرسة الرابعة : عماداها البحتري وابن المعتز .(١)

وقد جعل الدكتور أحمدُ ابنَ المعتزِ خاتمةَ المحدثين مؤكداً ما ذهب إليه ابن رشيق قبل ذلك فقال : " إن هذه الصنعة التي بلغت غايتها في القرن الثالث الهجري وانتهت بابن المعتز واستقبلت على يديه عهداً علمياً جديداً أخذت بعده في التدهور والاضمحلال وأصبح لا يحسنها إلا النزر اليسير من شعراء العربية "(٢)

وذهب إلى ذلك الدكتور محمد نجيب البهبيتي حينما قال :

"وبابن المعتز يصل الشعر إلى أرقى وأجمل ماوصل إليه من ارستقراطية

---

(١) د. أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعي ٦٢
(٢) المرجع نفسه ١١٢

وشرف قد اشتقهما من نفس صاحبه اشتقاقاً وانتزعها من كيانه انتزاعاً . وبابن المعتز تضاف الخطوط الذهبية المتألقة التي تحلّي البناء وتتمم العمل الفنّي وتختم على أناقته فلا تبقي بعد ذلك عملاً لعامل "(١)

***

من هذا كله نخلص إلى أن الشعراء المحدثين قد امتازوا من بين شعراء العربية بالدور الذي قاموا به ابتداءً من بشار وانتهاءً بابن المعتز وهو ما عُرف باسم البديع الذي تفاوتت صوره وكثافته لدي القوم حتى استقر به الحال بعد ذلك باعتباره تجربة شعرية تأصّلت لدى هؤلاء الشعراء من ناحية وبدأت تأخذ طريقها على مستوى الدراسة النظرية ابتداءً بابن المعتز نفسه في كتابه البديع وانتهاءً بمن جاء بعده من

---

(١) د. نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ٥/٧

النقّاد والبلاغيين .

وهذا كله يجعل من مصطلح ( المحدثين ) وتجديدهم في الشعر مصطلحاً شائعاً متعارفاً عليه وعلى شعرائه الذين نهضوا به بحيث إذا أطلق انصرف الذهن إلى معناه وزمنه دون أن تكون هناك حاجة ملحّة إلى حدّه - بفترة زمنية من شأنها أن تعود بالبحث إلى مشكلة الاحتكام إلى النظريات الأدبية التي تتشبث بحقب التاريخ العام بكل ما يعتور تلك النظريات من هنات يترامى البحث اللغوي للشعر إلى الانعتاق من إسارها ويسعى إلى " الاعتداد بتفرّد العمل الأدبي على نحو ما تجليه الأسلوبية بطرائقها المتجدّدة وأدواتها البارعة في استخراج كنوز الآثار الأدبية من طريق اللغة دون تجاهل للموضوعية التي تقوم عليها"(١)

---

(١) د. لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للأدب ٩٧

اللغوية والنقدية الحديثة فإننا لا نفعل ذلك إلاّ مطمئنين إلى أنّ ما انتهت إليه هذه الدراسات ليس سوى تطوير لما قد تأسس في تراثنا النقدي واللغوي من نظرات في لغة الشعر نستطيع أن نلمسها منبثّةً في كثير من مؤلفات أسلافنا الذين يقف على رأسهم الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي استطاع أن يصل في نظريته حول " النظم " إلى كثير من الآراء التي لم يستطع النقّاد واللغويون الغربيون أن يصلوا إليها إلاّ بعد قرون طويلة.

ومن هنا فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن جذور المذهب اللغوى الذي نأخذ به جذورٌ متأصّلة في تراثنا العربي ، ولعلّ وقفةً متأنيةً أمام جهود الجرجاني بإمكانها أن تؤكد ذلك .

***

استهدفت جهود عبد القاهر الجرجاني إعادة وصل جناح اللغة بجناح الشعر ، وربط المبحث النقدي بالمبحث النحوي ، ولذلك وطّأ لكتابه " دلائل الإعجاز "بالحديث عن انصراف الناس عن الشعر والنحو

معاً ، وتذرّعهم في تعليل هذا الانصراف بشتّى العلل ، وقد وقف عبد القاهر على هذه العلل والأسباب واحدةً وراء الأخرى ليخرج من ذلك كله إلى ضرورة التسليم بما لهذين الفنين ، النحو والشعر ، من أهمية توجب الاعتناء بهما والاجتهاد في الوقوف عليهما ، وكأنما كان عبد القاهر يمهّد من وراء بعث هذه الإشكالية إلى ماسوف يقيم عليه نظريته في النظم من تزاوجٍ بين الشعر والنحو ، تلك النظرية التي يكشف فيها عن إمكانية الاستفادة من النحو في إيضاح قيم الفصاحة والبيان الكامنة في الشعر ، وذلك أن عبد القاهر الجرجاني يدرك أن نظريته ماكان لها أن تقوم لو استمرت القطيعة بين هذين الفنين من ناحية وبينهما وبين الناس من ناحية أخرى .

ثم وقف عبد القاهر على الأزمة التي كانت تعتور الدراسات النقدية التي تناولت الشعر حينما توقفت عند حدود ترديد العبارات المبهمة والاصطلاحات الغامضة التي لا تفضي إلى الكشف عن شيء يحمل على القناعة والقبول ، يقول عبد القاهر " ولم أزل مذ خدمتُ العلم أنظر فيما

قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة و البيان والبراعة ، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليُطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج "(١)

ويدرك عبد القاهر أن سبيل العلم غير هذه العبارات الموجزة المبتسرة ، ذلك أن العلم إنما يقوم على الكشف والإيضاح " إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلاّ وإذا تأمّلت كلام الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر في علم الفصاحة بالضدّ من هذا "(٢) .

ومن هنا أخذ عبد القاهر ينعى على القائمين على دراسة الفصاحة ما يلجأون إليه من أسلوب غامض لا تستبين فيه المعالم ولا تتضح

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ٢٩
(٢) المصدر نفسه ٣٤٩

الحجج " حتى كأن بسلاً حراماً أن تتجلّى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها وبادية الصفحة لا حجاب دونها وحتى كأن الإفصاح بها حرام "[1].

ثم ذهب إلى أن طبقات من الناس قد تواطأت على أن تتداول بينها ألفاظاً للقدماء وعبارات من غير أن يعرفوا لها معنى أصلاً أو يستطيعوا ،أن يُسألوا عنها ، أن يذكروا لها تفسيراً. يصحّ "[2]

و كانت نتيجة ذلك كلّه أن اضطربت الأحكام حول الشعر ، ،دون أن يستطيع من يحاول الكشف عمّا تستبطنه هذه الأحكام من قيمة سوى أن يحيل السائل إلى نفسه ـ كما يقول عبد القاهر ـ ويكون ما تذكره له من الفضل و المزية و الجمال لا يخرج عن أن يكون أحكاماً انطباعية تلقي بعبء التذوّق على السامع أو تفضي إلى التدابر و التناكر وتكون محصّلة ذلك أن " تنسبه إلى سوء

---

(١) المصدر السابق ٣٥٠
(٢) = = ٣٥٠

التأمل وينسبك إلى فسادٍ في التخيّل " (١)

ومن هنا أحسّ عبد القاهر الجرجاني بالحاجة الملحة إلى علم يحتكم إليه في الكشف عن الجمال الذي يراه الناقد في بعض النصوص ، ويتم التأتي به إلى تفسير هذا الجمال وإيضاحه للقارئ، ولهذا الغرض ألّف عبد القاهر الجرجاني كتابه " **دلائل الإعجاز " والذي** سعى من ورائه إلى معرفة دلائل اعجاز القرآن الكريم من خلال التحليل اللغوي لسياق الآيات الكريمة ، فكانت بذلك نظريته في النظم والتي أصبحت صالحة لأن يوزن بها أي كلام فتنهض بتحليل مختلف النصوص النثرية والشعرية انطلاقاً من لغتها ومن التراكيب التي تكون عليها هذه اللغة .

***

---

(١) المصدر السابق ٣٤

تقوم نظرية النظم عند عبد القاهر على النظر إلى اللغة باعتبارها مجموعة من الأصوات لا تحمل معنى في ذاتها غير أنها تحيل إلى ماهو موجود في العالم من حولها حتى تتساوى بذلك " ضرب " و " ربض " لو أنّ الواضع الأوّل قد وضع هذه الأصوات للدلالة على شيء معين ، وعبد القاهر في ذلك يذهب إلى ماذهب إليه ابن جنّي و شيخه أبو علي الفارسي من أن أصل اللغة المواضعة والتي تحدّ في أن يجتمع حكيمان فصاعداً فيحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء و المعلومات فيضعوا لكل واحدٍ سمة ولفظاً إذ ذكر عرف به مسمّاه ليمتاز عن غيره .(١)

ومن هنا فإن اللغة تصبح أصواتاً لا تدّل بذاتها على معنى ، وإنما وضعت للدلالة على أشياء بعينها تدلّ عليها وتحيل إليها وهي بذلك جملة من السمات والاشارات ، فالمواضعة ، على حدّ قول عبد القاهر،

---

(١) السيوطي : المزهر ١٢/١

كالإشارة ، ولذلك يكون دور اللفظ أن يحيل إلى مايحيل إليه بحيث لا يمكن وصفه بالفصاحة أوعدمها بل لا يمكن أن يتأتى له معنى من غير أن ينضمّ إلى لفظ آخر مكوّنا جملة تفضي إلى معنى من المعاني ، ولذلك فإن المعاني ، كما يراها عبد القاهر ، لا تتصور إلاّ فيما بين شيئين يكون أحدهما إخباراً عن الآخر ، يقول عبد القاهر : " إعلم أن معاني الكلام كلّها لا تتصور إلاّ بين شيئين ، و الأصل والأول هو الخبر ، و إذا أحكمت العلم بهـذا المعنى فيه عرفته في الجميع ومن الثابت في العقول والقائم في النفـوس أنه لا يكون خبرٌ حتى يكون مخبر به ومخبر عنه لأنه ينقسم إلى اثبـات ونفي ، والإثبات يقتضي مثبتاً ومثبتاً له ، والنفي يقتضي منفياً و منفيـاً عنه "(٢)

ومن خلال هذا النص نصل إلى أهم انجازات عبد القاهر الجرجاني والتي عنها تتشعّب الكثير من آرائه وعليها ترتكز العديد من أفكاره ، وهي أن اللغة ليست مجموعة ألفاظ أو كلمات ، وإنما علاقاتٌ تربط بين

---

هذه الألفاظ ، وأن الكلمات في حدّ ذاتها لا تكتسب معناها إلاّ من خلال السياق الذي توضع فيه فهي مرهونة به متوقفٌ معناها عليه ، هـذه العلاقات أو " الأحكام " كما يسميها عبد القاهر هي مناط البحث النقدي ، يقول عبد القاهر " ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منّا بسبيل ، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف و التركيب " (١)

ولما كان سبيل البحث ينصبّ على الكشف عن العلاقات التي تربط بين الكلمات فقد وجد عبد القاهر في النحو المنهج الذي يستطيع أن يقدّم التفسير الواضح الجلي للعلاقات القائمة بين أجزاء الجملة باعتبارها أجزاءً يتكوّن منها المعنى الدائر حول النفي والإثبات ، والتعريف والتنكير ، والفاعلية والمفعولية وما إلى ذلك ، ومن هنا فإن نظم الجملة أو علاقات

---

(١) المصدر السابق ٥٧

التأليف والتركيب لا تخرج ، كما يقول عبد القاهر الجرجاني ، عن " أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله "(١)

هذه المعاني أو الأحكام الناتجة عن العلاقات التي تربط بين الكلمات تنتهي إلى تقسيم الجملة إلى قسمين رئيسيين هما : الحقيقة و المجاز وذلك بناءً على خضوع العلاقات للعقل أو خروجها عن منطقه . فحدّ الحقيقة هو " كل جملة وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ماهو عليه في العقل وواقع موقعه "(٢)

أمّا حدّ المجاز فهو " كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأوّل "(٣).

***

و ينبني على إدراكنا للعلاقات بين الكلمات أمرٌ آخر هو المعنى الذي

---

(١) عدد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ٦٤
(٢) = = = : أسرار البلاغة ٣٣٢
(٣) المصدر السابق ٣٥٨

تفضي إليه الجملة ، وفي هذا المضمار ذهب عبد القاهر إلى " أن الكلام على ضربين : ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيدٍ مثلاً بالخروج علي الحقيقة فقلت : خرج زيدٌ ، وبالإنطلاق عن عمرو فقلت : عمروٌ منطلق ، وعلى هذا القياس ، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض "(1)

ثم نصّ عبد القاهر على أن الضرب الثاني من الكلام والمنطوي فيه المعنى على دلالة ثانية هو الذي يتمثّل في الكناية والإستعارة والتمثيل . أو ما يمكن أن نعتدّ به باعتباره مجازاً والذي رأينا كيف أن عبد القاهر يجعل حكمه خارجاً عن موضوعه في العقل لضرب من التأوّل .

وقد أوقفت هذه المسألةُ عبدَ القاهر الجرجاني على انجاز ثانٍ عظيم

---

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ٢٠٢

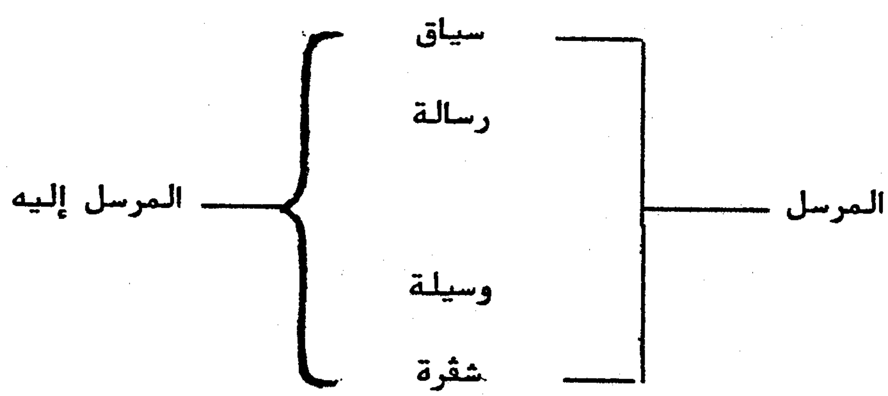
من انجازات الفكر النقدي عند العرب وذلك حينما راح يتحدّث عن المعنى ومعنى المعنى أو المعاني الأول والمعاني الثواني بحيث نفضي إلى الوصول إلى معنى الشعر عبر خطوتين فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ الناتج عن العلاقة النحوية بين ألفاظه والذي يصل إليه المرء دون واسطة ، أما معنى المعنى فهو أن يعقل المرء من اللفظ معنى ثم يفضي به المعنى إلى معنى آخر ناتج عنه أو ملازم له أو موحٍ به .

وقد ربط عبد القاهر الجرجاني بين الوصول إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، أي المعنى المباشر وبين قصد الإخبار وذلك حينما قال : " ... ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر .. " بينما جعل مدار معنى المعنى على الكناية والاستعارة والتمثيل وكأنما كان عبد القاهر بصدد تحرير وظيفة أخرى للغة غير وظيفة الإخبار التي يتم فيها الانتقال المباشر بين اللفظ ومدلوله ، الوظيفة الأخرى التي لمح إليها عبد القاهر هي المجال الذي تتحرك فيه لغة الشعر وما ترتكز عليه من أساليب الكناية والاستعارة والتمثيل ، والتي يصبح

من الواجب علينا فيها أن نرتقي باللغة عن أن تكون مجرّد جملٍ خبرية تقوم غايتها لإيصال معنى أوّليّ ظاهر بين ألفاظها ، وإنما تصبح اللغة ذات دلالات ثانوية تقف وراء دلالاتها الأولى ، وتستدعي أن يكون للمعنى معنى آخر ويصبح عمل النقد عندئذٍ هو ارتياد آفاق هذه اللغة والكشف عن أبعادها .

## (ح)

ثم جاءت الدراسات النقدية واللغوية الحديثة كي تدعم القـــــول بخصوصية لغة الشعر وتميّز وظيفتها عن الوظائف الأخرى للغة ، فحدّد جاكبســـون وظائف اللغة انطلاقاً من العناصر التي تتجلّى فيها ومـــــدى غلبة عنصر على سواه فقد انطلق جاكبسون في نظريته من خلال البحــث في عناصر اللغة في الخطاب فرأى أنها عناصر ستة هي : المرســــــل، و المرسل إليه ، و الرسالة ، و السياق ، و الشفرة ، أداة الاتصـــــال ( الوسيلة ) وتتشكل على النحو التالي :




ومن ثمّ حدّد جاكبسون وظائف اللغة انطلاقاً من هيمنـــــــــة

أحد هذه العناصر على سواه وذلك كما يلي :

١ـ **المرسل** :و اللغة بالنسبة له أداة تعبير ومن هنا تتولد عنها (الوظيفة التعبيرية ) أو ( **الانفعالية** ).

٢ـ **المرسل إليه** : ووظيفة اللغة بالنسبة له تتحدّد في **الإفهام** بحيث تصبح اللغة عندئذٍ لغة ( إفهامية ) أو ( نزوعيّة )

٣ـ أما **السياق** فعنه تنشأ الوظيفــة ( المرجعية ) وغاية اللغة فيها أن تحيلنا إلى أحداث وأشياء تريد منا ادراكها .

٤ـ أمّا **وسيلة الاتصال** فإن تجلّيها كعنصر إنما يستهدف استمرار الاتصال بين المرسل والمرسل إليه وتتجلّى من خلالها ( **الوظيفة الانتباهية**) أو ( **التوكيدية** ) و من صورها الجمل المعترضة التي يحاول بها المرسل لفت نظر السامع أو شدّه إليه .

٥ـ (**الوظيفة مابعد اللغوية** ) وهي الناشئة عن إدارك الطرفيــن

لطبيعة اللغة التي يتحدثان بها و سننها في القول بحيث تصبح اللغة شفرة بين الطرفين تحيلهما إلى ماقد استوعبا منها من قبل[(١)] .

٦ ـ أمّا حينما تكون الرسالة نفسها هي موضوع اللغة فإن ذلك هو مايتولد عنه الوظيفة الشعرية للغة أو ما تتولد عنه ( اللغة الشعرية ) التي هي مدار بحثنا هذا .

وإذا ما أصبحت الرسالة هي العنصر الأكثر بروزاً في اللغة فإن ذلك يعني تراجع العناصر الأخرى وما يمكن أن تفضي إليه من وظائف و تستحيل اللغة بموجب ذلك إلى لغة شعرية تكتسب قيمتها من داخلها

---

(١) حول نظرية جاكبسون في تحليل وظائف اللغة انظر :
أ ـ د. عبدالسلام المسدّي : الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ١٥٣
ب ـ د. عبدالله الغذّامي : الخطيئة والتكفير ٧
ج ـ دليلة مرسلي ( وآخرون ) : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ١٨ .

وتتوقف عن أن تحيل إلى وجود خارج عنها . يقول جاكوبنسكي :

" ينبغي تصنيف الظواهر الألسنية بناء للغاية التي من أجلها يستعمل المتكلم ، في كل حالة خاصة ، التمثيلات الألسنية ، فإذا استعملها لغاية عملية صرفة من الاتصال ، فإن الأمر يتعلّق بنسق اللغة العملية (الفكر الكلامي )، ليس للتمثيلات الألسنية ( أصوات ، عناصر صرفية ..الخ ) أي قيمة مستقلة وهي ليست إلاّ وسائل اتصال إلاّ أن بإمكاننا التفكير بأنساق ألسنية أخرى ( وهي موجودة ) تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خلفي (رغم أنها قد لاتزول تماماً ) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة "(١)

وهذا هو ماعناه جاكبسون حينما ذهب إلى أن هدف اللغة

(١) تودروف : نقد النقد ٢٤

وضعها في هياكل وجداول مسبقة ، ومعرفة خارج سياقها ، وبينما تقـوم جميـع عناصر اللغة النثرية العادية بوظيفتها التوصيلية تكتسـب لغة الشعر استقلالا خاصا وقيمـة مميزة وتجنح الـى استبعـاد عنصـر الآليـة والمراتب المسبقـة كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية "١"

والنقد اللغوي مدين في وصوله إلى هذه الطبيعة للغة لما سبـق وأن توصل إليه العالم اللغوي فردیناند دو سيسير في مجال تحديـد العلاقات السياقية و الإيحائية للغة فقد ذهب إلى أن الكلمات تكتسـب عند كتابتها أو النطق بها علاقات قائمة على الطريقة الطولية للغـة لأنها مرتبطة بسلسلة مع بعضها وبهذا تصبح التركيبات أو التجمعـات المدعّمة طولياً عبارة عن سياقات بحيث يتألف السياق من وحدتيـن أو أكثر و معنى الكلمة عندئذٍ يصبح مستمداً من هذا السياق انطلاقاً مـن قيمة المخالفة التي تجعل موقعها في هذا السياق مغايراً لأي موقع لهـا سابق عليه أو لاحق به .

غير أن للكلمة نفسها تاريخاً تحمله في داخلها لا يمكـن أن تنمتق منه تكتسبه بواسطة استخداماتها السالفة مما يمنحها القيمـة الإيحائية ويكوّن ما يمكن أن تتحدد به العلاقات الإيحائية في السياق .

---

(١) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبي ١٢١

وتشتمل هذه العلاقات الإيحائية على كل ما يمكن أن تستدعيه الكلمة من قيمة تنشأ عن تشابهها مع كلمة أخرى سواء في المعنى أو في الصيغة على نحو لا يمكن السيطرة عليه أوتقديم إحصاء له ، يقول سوسير متحدثاً عن هذه المسألة بعد أن تحدّث عن العلاقات السياقية:

" إن الترافق العقلي يُنشيء مجموعات أخرى بجانب تلك القائمة على موازنه المصطلحات التي تمتلك فيما بينها شيئاً مشتركاً من خلال سيطرته على طبيعة العلاقات التي تربط المصطلحات مع بعضها ، فإن الفكر يخلق أو ينشيء عدداً من المجموعات الترافقية بقدر تنوّع العلاقات " ... وبعد أن يضرب سوسير لذلك بعض الأمثلة التي تكونفيها العلاقات الإيحائية ناتجة عن الاشتراك في الجذر أو في الأفكار الدالة أو التماثل في الصور الصوتية ، يقول :

" وهكذا فإنه يكون في بعض الأحيان تشابه ثنائي في المعنى

و الصيغة ، و في أحيان أخرى يكون التشابه في الصيغة أو في المعنى فقط . إن الكلمة تستطيع أن تثير أو تستدعي كل شيء يمكن أن يترافق معها بطريقة أو بأخرى "

و يقارن سوسير بين العلاقات السياقية و الإيحائية قائلاً :

" بينما يقدّم السياق مباشرة نظاماً من التتابع ، وعدداً ثابتاً من العناصر فإن المصطلحات في العائلة المرافقية تظهر في عدد غير ثابت ولا نظامٍ محدّد ... إننا لا نستطيع التنبؤ بعدد الكلمات التي تقدمها الذاكرة أو النظام الذي ستظهر به ، إن الكلمة الخاصة تشبه المركز في مجموعة من النجوم ، إنها نقطة التقاءعدد غير محدّد من المصطلحات المتناسقة "(١)

وعندما عرض الدكتور صلاح فضل لنظرية دي سوسير في نوعي

---

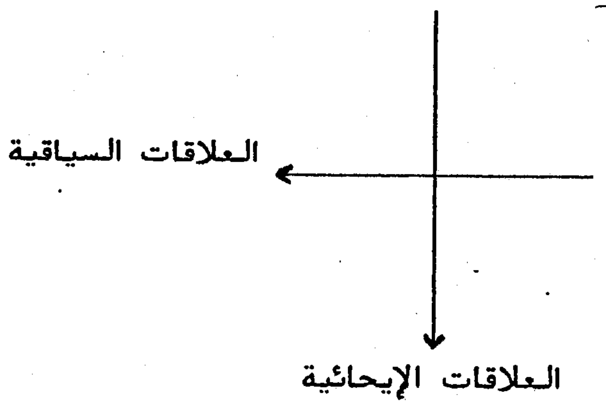
(١) دو سوسير : فصول في علم اللغة العام ٢١٣ ـ ٢١٩

العلاقات وشكل الترابط بينهما مثّل لذلك قائلاً : " إن الوحدة اللغوية يمكن مقارنتها بجزء معيّن من مبنى ما ، وليكن عموداً مثلاً ، فالعمود يرتبط من ناحيةٍ ما بعلاقة محدّدة بالسقف المرفوع فوقه ، هذا الوضع الذي نرى فيه وحدتين ماثلتين أمامنا في المكان يجعلنا نتذكّر العلاقة السياقية التركيبية ، إلاّ أن هذا العمود من ناحية أخرى إذا كان مدوّراً فإنه يثير في الذهن أشكالاً معمارية أخرى أو أنماطاً مختلفة ، وهي عناصر ليست ماثلة في المكان أمامنا ولكنها بدائل توحي بها الوحدة الموجودة وهذا ما يقابل العلاقات الإيحائية أو الاستبدالية "(١)

وهكذا من خلال هذا يتضح لنا أن حركة اللغة تتحرك وفق محورين أحدهما أفقي يشكّل العلاقات السياقية والآخر عمودي ويشكل العلاقات الإيحائية :

---

(١) د . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ٣٦




ويكون المعنى عندئذٍ هو محصلة تقاطع هذين المحورين واندغام أحدهما في الآخر .

***

هذه القيمة الإيحائية للكلمة والتي تنتهي بمعناها إلى آفاق لا يمكن أن تتحدّد على نحو قاطع أو تحصى بشكل يقيني ، بحيث تستدعي الكلمة كل ما يمكن أن يتشابه معها من حيث المعنى أو البنية أو الصوت أو الملابسات التي علقت بها في سياقات سابقة ، هذه القيمة الإيحائية هي التي لا تلبث أن تحيل الكلمة إلى إيحاء وتحيل التحليل اللغوي للأدب إلى تحليل لإيحاءاته ، يقوم على اقتناص الدلائل التي تترامى

إليها اللغة في الشعر باعتبارها رموزاً تتوتر فيها المعاني ويلتمس إليها الطريق التماساً وسط احتمالات متعدّدة بتعدّد الطرق التي تسلك إليها ، وقد أصبح هذا التحليل للعلامات هو المضمار الحي للنقد أو كما يقول رولان بارت إن الدراسات عن الإيحاء سوف تحتل الصدارة (١) .

والدخول إلى الشعر من هذا الباب هو الجدير بمنحه قيمة تتساوق مع اعتباره أثراً انسانياً خالداً وتتساوق مع النظر إلى الشعراء على أنهم أمراء الكلام ، ذلك أن أبسط صور العلامات ـ كما يقول الدكتور لطفي عبدالبديع ـ خليقة بأن تفضي إلى آفاق من العلاقات المعنوية التي تتراءى لمن يلتمسها في الكلمات والعبارات ثم لا تزال تتسع حتى تستوعب الصور الشعرية بأسرها وكأنها تدل على السرّ الروحي الأخير الذي يكمن وراء

---

(١) رولان بارت : مباديء في علم الأدلة ١٣٠

التركيب كله.[1]

و لكي يتحقّق الوقوف على أبعاد اللغة الشعرية باعتبارها نظاماً من الرموز فإنه لابد لنا من أن نمرّ بمرحلتين من القــراءة للنــص أوضحهما ريفاتيير على النحو التالي :

**أ ـ القراءة الاستكشافية :** وبواسطتها يقرأ القارىء النص حتـى نهايته متابعاً العلاقات السياقية التي تربط بين عناصره ، ويعتمد القارىء في هذه القراءة على كفاءته اللغوية التي تنبني على إدراكه لمرجعيـات اللغة ، وهنا يبدأ القارىء بالربط بين الكلمات ودلالاتها المعتـادة والخارجية غير أنه يشعر في الوقت نفسه بالتعارض الذي ينشأ داخـل التركيب مفرزاً ما يمكن أن يكون صوراً بيانية أو مجازية وعندهـا

---

(١) د . لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للأدب١٤٧

يكتشف أن ثمة انحرافاً قد طرأ على استخدام الكلمة أو تركيب الجملة

ب ـ القراءة الاسترجاعية أو التأويلية : وهي القراءة التي يفسّر بها القارئ النصّ حينما يستعيد قراءته بناءً على كل الملاحظات التي لاحظها في القراءة الأولى ، يقول ريفاتيير " القارئ ـ عند تقدّمه من بداية النص إلى نهايته ـ يراجع ويعدّل ويقارن باستمرارماقرأ ، وهو في الواقع يقوم بقراءة بنيوية ، وكلّما استمر في قراءة النص ـ بالمقارنة أو بالجمع بين العبارات المختلفة والمتتابعة التي لاحظها في أول الأمر بوصفها عبارات لا نحوية ـ أدرك أنها عبارات متعادلة لأنها تبدو وكأنها صيغ متعدّدة لمولّد بنيوي واحد "(١)

وبهذا تصبح القراءة هي الفاعلية التي يتحقّق بها النص حيث

---

(١) سيزا قاسم ، نصر أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ٢١٧

يكون القارىء هو المكتشف للقيم التي توحّد بين شتات الأشياء في النص و المكتشف كذلك للأفق الذي تنطلق نحوه ويوحّد بينها .

غير أن القراءة التي تكون كذلك هي القراءة التي تتجاوز الإعجاب بما يروق - كما يقول الدكتور لطفي عبدالبديع - إلى التثبّت من الأثر الأدبي وتقييمه في جملته من حيث هو تركيب لغوي وعندئذٍ تصبح هذه القراءة التي يُعْتَدّ بها هي القراءة التي " من شأنها أن تضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار ، وإذا كانت هذه القيمة تتمثّل في شيء فإنما تتمثّل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب "(١)

وفي سبيل الوصول إلى هذا المعنى الكُلّي للنص يمرّ النقد اللغوي

---

(١) د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ١٣٨

عبر النص كاشفاً عن جملة من المستويات التي يتكوّن منها ، تلك المستويات التي جاء اكتشافها ثمرةً لكل الإنجازات التي تحققت في مضمار البحث اللغوي و النظرية السيميولوجية في دراسة الأدب ، يقول الدكتور **صلاح فضل**

" لم تلبث نظرية المستويات أن تعزّزت بالرؤية البنائية السميولوجية بحيث أصبح المنهج السائد في دراسة الأدب هو اعتبار العمل الأدبي كلاًّ مكوّناً من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعدّدة تمضي في كلا الاتجاهين الأفقي و الرأسي في نظام متعدّد الجوانب متكامل الوظائف في النطاق الكُلّي الشامل "(١)

وقد حدّد الدكتور صلاح فضل هذه المستويات كما اقترحها بعض النقّاد في الترتيب التالي :

" أ ـ المستوى الصوتي حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبرٍ و تنغيم وإيقاع .

---

(١) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ٣٢١

ب ـ **المستوى الصرفي** وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة .

جـ ـ **المستوى المعجمي** و تدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسّية والتجريدية و الحيوية و المستوى الأسلوبي لها .

د ـ **المستوى النحوي** لدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها و خصائصها الدلالية و الجمالية .

هـ ـ **مستوى القول** لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية و الثانوية .

و ـ **المستوى الدلالي** الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة و غير المباشرة و الصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة و التي ترتبط بعلوم النفس و الاجتماع و تمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر .

ز ـ **المستوى الرمزي** الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال

الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبياً جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو مايسمى باللغة داخل اللغة "(١)

و هكذا تتناهي المستويات المختلفة لتصبح خطوات تتوالى في سبيل الوصول إلى المستوى الإيحائي الذي تؤول إليه جميعها و الذي تتحقّق بواسطته للنص قيمته الشعرية ، غير أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن الفصل بين هذه المستويات إنما هو لغرض دراسي بحت يوشك أن يكون تبسيطاً منهجياً خطيراً يغري ـ كما يقول الدكتور صلاح فضل ـ بالسذاجة المدرسية ويوحي للباحثين بوضع فراغات تقليدية و محاولة ملئها بتعسّف مما يجعلهم يجافون روح المنهج البنائي الذي يرفض الانتقال من التحليل الشكلي إلى الدلالة الموضوعية ، ويبدأ ـ كما

---

(١) المرجع السابق : ٣٢١ ـ ٣٢٢

ينصح بارت ـ بالتفجير الموضوعي أولاً بحثاً عن علم الأشكال وانبثاقاته الداخلية الحميمة (١) ..

وبهذا تتداخل دراسة المستويات في النص الواحد على نحو لا يمكن التخطيط له بل يأتي انبثاقاً من النصّ بحسب مايفرضه على الناقد من مستوى من المستويات الكامنة فيه على نحو يفضي إلى تراجع المستويات الأخرى حينما يحتل ذلك المستوى بعداً دلالياً أعمق أو أكثر وضوحاً منها . كما أن الانتقال من مستوى إلى آخر لا يتم بطريقة آلية محضة وإنما يتشكّل في هيئة تفرضها بنية النصّ و ما بين مستوياته من تواشجٍ و تواصل .

***

من خلال هذا كلّه تتحدّد أبعاد المنهج اللغوي الذي نأخذ

---

(١) المرجع السابق ٣٢٣

به في هذا البحث والذي نرمي من ورائه إلى إعادة قراءة تراثنا الشعري على نحو يستكشف ما يستبطنه هذا التراث من أصالة لا يمكن التأتي إلى كشفها مالم نعتدّ بلغة الشعر باعتبارها معدناً للحقيقة ، و مالم نعتدّ بالشعراء باعتبارهم أمراء الكلام ، ومن هنا فإن هذا المنهج إنما يتوخّى تأصيل اللغة الشعرية ودفع ما كانت تؤخذ به من إنزالها منزلة الزخرف أو الزينة أو الطلاء .

## ج - الطريقة الإحصائية

أصبح البعد الإحصائي في دراسة الأدب - كما يقول الدكتور سعد مصلوح - من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب ، وتمييز الفروق بينها [(١)] ، وقد اعتمدت الدراسات اللغوية الحديثة على الإحصاء في تحديد الخصائص الأسلوبية المميزة لكاتب أو شاعر وذلك بطريقة وصفية موضوعية وقياس كمّي رياضي غير قابل للجدل من منطلق أن لا لغة أصدق من لغة الأرقام .

ومن هنا كانت الطرق الإحصائية إحدى البدائل التي طرحتها الدراسات الحديثة لتجنّب الإجراءات التقليدية التي تعتمد على التذوق

---

(١) د. سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ٣٧

الشخصي

واستخدام الإحصاء ينطلق من النظرة إلى الأسلوب على أساس أنه " المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكَمِّي في بنية النص الشكليّة "[(١)] ولذلك يصبح من الممكن إخضاع الأسلوب للإحصاء الرياضي وذلك لاكتشاف نسبة تكرار الوحدات اللغوية أو سواها من مكونات النص ، وقد أثمرت هذه الطريقة الإجرائية مجموعة من الدراسات اتجهت إلى " تحليل العلاقة بين المفردات ومعدّلات تكرارها ، وإلى الدراسة الكمّية لأطوال الكلمات والجمل فيقيس بعضهم متوسط طول الجمل ومعدّل الكلمات فيها و متوسط طول الكلمات ومعدّل المقاطع والحروف المكوّنة لها[(٢)] .

---

(١) د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ١٩٤
(٢) المرجع نفسه ١٩٤

و لمّا كانت الدراسة الإحصائية للأسلوب إنما تقوم على أساس اكتشاف الفوارق وتمييز الاختلافات بين الأساليب فقد كانت انجازاتها تتحقق بصورة جيدة في الدراسات التي تم تطبيقها على أدباء محدّدين بحيث تنصبّ الدراسة على التمييز بين هذا الأديب و ذاك أو الكشف عن الخصائص التي تتجلّى عند واحد من الشعراء مميزةً له عن سواه[1] .

و لذلك كانت أعظم نتائج هذه الطريقة الإجرائية هو ماتحقق في مضمار نسبة النصوص المجهولة إلى أصحابها عن طريق الكشف عن خصائصها الأسلوبية و مقارنتها بالنتائج التي تحققت في دراسة النصوص المعروفة النسبة ، يقول الدكتور صلاح فضل : " ولأن هذه الإجراءات

---

(١) ومن هذا المنطلق كان استخدامنا للطريقة الاحصائية في دراسة شعر أبي تمام ، وذلك عند دراسة خصائصه الاسلوبية والموسيقية ( شعر أبي تمام .. ٢٥٩ ـ ٢٩٧ )

الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي قد أدّت نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائليها مما يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية و الوصول إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتماداً على بعض الخصائص الشكلية اليسيرة "(١)

و يقول الدكتور سعد مصلوح بعد أن تحدّث عن بعض الميادين التي تطبق فيها الطريقة الإحصائية : " ونضيف إلى ماسبق ميداناً هاماً حقّق فيه القياس الكمّي نتائج طيبة ونعني به ميدان ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف أو المشكوك في نسبتها

---

(١) د. صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه واجراءاته ١٩٦

إلى مؤلفين بأعيانهم "[1].

***

غير أن كل ذلك لا يعني تجاهل التحفظات التي لا يزال بعض النقّاد يواجه بها هذه الطريقة الإحصائية وكذلك لا يعني صلاحيتها المطلقة للتطبيق على كافة البحوث الأدبية على اختلاف نزعاتها و توجهاتها ومن هنا كان التحفّظ من قبلنا في تطبيق الطريقة الإحصائية على هذا البحث ولعلّ ذلك يعود إلى عوامل عدّة من أهمها أننا ننزع في هذا البحث إلى الدراسة الدلالية التي تقوم على اكتشاف البعد الإيحائي في النصوص كما أوضحنا من قبل وهذا البعد

---

(١) د. سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية

لا يمكن أن يحدّد على نحو احصائي فهو ـ كما رأينا في ماذكرناه من رأي سوسير ـ أمر لا يحدّه عدد ثابت ولا نظام محدّد [١] .

وإذا حاولنا إخضاع عناصر الأسلوب للدراسة الإحصائية بالكشف عمّا هو كامن فيها من نسب التكرار والتردّد فإن ذلك يعني الانحراف بالدراسة عن وجهتها إلى غاية أخرى تنبثق من نظرة لا تتجاوز البنية الشكلية للنص وهي النظرة التي تتأتي منها الدراسة الاحصائية .

و كذلك فإننا ننزع في هذا البحث إلى دراسة تيار شعري يلتقي فيه عدد من الشعراء يتفقون في الرؤية وفي اتجاه العمل الشعري وتظلّ الاختلافات الأسلوبية قائمة بينهم ، ومن هنا فإن غاية الدراسة هي الكشف عن الفكر الشعري الذي يتحركون فيه ويحرّكونه ، وليست

---

(١) دو سوسير : فصول في علم اللغة ٢١٩

أساليبهم التي تميّز كل واحدٍ منهم عن الآخرين .

ومن هنا تتراجع الطريقة الإحصائية مفسحة المجال أمام طرق إجرائية أخرى ويتداعى إلى الأذهان ماذهب إليه ستيفن أولمان من أنه "يكفي أن نلاحظ التكرار المهم لسمة لغوية بلا تحقيق في التفاصيل العددية الدقيقة ، إن الأرقام غير المهمة ، حتى ولو أنها لا تضرّ في حدّ ذاتها ضرراً خاصاً ، تميل إلى إبطال خاصية المناقشة بكاملها بتقدير الادعاءات إلى حدّ الدّقّة أو إلى نوع من الدّقة لا يعترف بها التحقيق الأدبي "(١) .

ومن ذلك ما أكّده جراهام هاف من أن الحقائق التي تزوّدها الآلات الحاسبة ليس لها إلاّ مكان ضئيل و سطحي في

---

(١) جراهام هاف : الأسلوب والأسلوبية ٦٣

الدراســـة الأدبيـــة[1] .

و قد حدّد الدكتور **صلاح فضل** مجموعة من الاعتبارات التي تدعو إلى الحذر في الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي وتستدعي التريـــث قبل اللجوء إليه ، نوجزها فيما يلي :

١ ـ المنهج الإحصائي أشدّ غلظةً من أن يلتقط الإيحـــــاءات المستترة و التأثيرات الدقيقة .

٢ ـ قد تضفي الحسابات العددية نوعاً من الدقة الزائفة علـــى بيانات متشابكة أشدّ سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة .

٣ ـ من نقط الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية في الاسلـــوب أنها لا تقيم عادة حساباً لتأثير السياق .

٤ ـ لا تستطيع الطرق الإحصائية أن تضع أسساً للتفسير الأسلوبـي

---

(١) المرجع السابق ٦٣

للمؤشرات الشكلية مما يجعل قوّة برهان نتائجها قاصرة للغاية في كثيـر من الحالات .

٥ ـ يحدث أحياناً أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينـة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظـرة الأولى أو أنها بالغة البداهة لا تحتاج إلى برهان (١) .

٦ ـ يضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة ذاتية لكنهـا أيضاً واقعية أيضاً وهي أن معظم باحثي الأسلوب لا يجيدون " التكنيك " الإحصائي (٢)

---

(١) يقول جراهام هاف في هذا المضمار " ثمة بعض النـاس الذيـن يتحدثون وكأن أي كسب في الدقة العدديـة نافع في حـدّ ذاتـه، وهذا هراء من الناحية الأدبية "( هاف : الأسلوب والأسلوبية ٦٢ )

(٢) د. صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ١٩٧ ـ١٩٨

غير أنه رغم كل تلك التحفظات يظلّ للطريقة الإحصائية قيمتها حينما يقتضيها المنهج الذي يأخذ به الباحث و الغاية التي يترامى إليها في بحثه ، أمّا إذا تحوّلت إلى مجرّد تقليد يزيّن به الباحث بحثه فإن من شأنها عندئذٍ أن تقف بكل محاذيرها حائلاً دون الهدف وحاجزاً دون الغاية .

ولمّا كان البحث الذي نحن بصدده بحثاً في علامات اللغة الشعرية كما تتحقق من خلال موضع الكلمة وايحائها في السياق فإن هذا المنهج الإحصائي لا يغدو ضرورياً ولازباً لنا بل يصبح من شأنه أن يفضي إلى ضرب من ترف الجداول و الإحصائيات على حساب دلالة السياق ودلالة الإيحاء الذي لا يمكن حصره في جدول أو تقديره بإجراء إحصائي .

# الباب الأول

# مضايق اللغة الجديدة

الفصل الأول : موقف النقد من شعر المحدثين ..............................................................

الفصل الثاني : أزمة الشعراء المحدثين ..............................................................

الفصل الثالث: الخروج على صور الشعر القديم ..............................................................

الفصل الرابع : تكثيف اللغة الشعرية ..............................................................

# الفصل الأول

# موقف النقد من شعر المحدثين

- ١ -

لعلّ أول صدى لشعر المحدثين في النقد العربي هو ما كان من موقف علماء اللغة و النحو الأوائل من هذا الشعر . فقد حملهم الاعتداد بطريقة القدماء من الشعراء على أخذ هذه الطريقة المثلَ الأعلى الذي يُحتذى ، ولذلك كان جنوحهم إلى رفض شعر المحدثين .

وقد عقد ابن سنان في خاتمة كتابه ( سرّ الفصاحة ) باباً تحدّث فيه عن الأقوال الفاسدة في نقد الكلام بدأه بقوله : ( ذهب قوم من الرواة وأهل اللغة إلى تفضيل أشعار العرب المتقدمين على شعر كافة المحدثين ، ولم يجيزوا أن يلحقوا أحداً ممن تأخّر زمانه بتلك الطبقة وإن كان عندهم محسناً )[١]

---

(١) ابن سنان : سرّ الفصاحة ٢٧٠

واستطارت في هذا المضمار قصصٌ تروى عن أولئك الرواة والعلماء تكشف عن مدى تعصّبهم لشعر القدماء ورفضهم لشعر معاصريهم من الشعراء ، من ذلك ما روي عن الأصمعي أن اسحاق بن ابراهيم الموصلي أنشده :

هل إلى نظرةٍ إليكِ سبيلُ　　　فيروّى الصدى ويشفى الغليلُ

إنّ ما قل منك يكثر عندي　　　وكثيرٌ ممن يُحبُّ القليلُ

فقال له الأصمعي : لمنْ تنشدني ؟ فقال : لبعض الأعراب ، فقال : هذا والله ، هو الديباجُ الخسرواني ، قال : فإنهما لليلتهما ، قال : لا جرم والله إن آثار الصنعة والتكلّف بينٌ عليهما (١) .

ومن ذلك ما رواه أبو عمرو الطوسي من أن أباه وجّه به إلى ابن الأعرابي ليقرأ عليه أشعاراً، وكان أبو عمرو معجباً بشعر أبي تمام فقرأ

---

(١) المصدر نفسه ٢٧١

شعر الجاهلية والمخضرمين ، وكان لا يعدُّ الشعر إلاّ ما كان للمتقدمين (١) . وقد روى الأصمعي أنه جلس إلى أبي عمرو بن العلاء أكثر من ثماني حجج فما سمعه يحتجّ ببيت اسلامي ، وحينما سُئل عن شعر المولدين قال : " ماكان من حسن فقد سبقوا إليه ، و ما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحداً ، ترى قطعة ديباج ، وقطعة مسيح ، وقطعة نطع " (٢) .

وفي كلمة الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء ما يكشف عن العلّة في مثل هذا الموقف ، وذلك حينما قال : إنه لم يسمعه " يحتجّ " ، فقد كان الشعر مصدراً للاحتجاج في قضايا اللغة والنحو والمعاني ، وكانت لما يحتجّ به شروط ينبغي توافرها فيه ، قال السيوطي " وأما كلام العرب فيحتجّ منه بما ثبت عن الفصحاء الموثوق بعربيتهم " ، ولذلك حصرت مصادر

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٩٠
(٢) المصدر نفسه ٩١

الاستشهاد ، أو كما يقول السيوطي في نقله عن أبي نصر الفارابي : " والذين عنهم نقلت اللغة العربية وبهم اقتدي ، وعنهم أُخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب ، هم قيس وتميم وأسد ، فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أُخذ ومعظمه ، وعليهم اتكل في الغريب، وفي الإعراب والتصريف ، ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر القبائل "(١)

وهذا يعني أن انصرافهم عن شعر المعاصرين لهم من المولدين والمحدثين إنما جاء لأن هذا الشعر ليس مما يستشهد به أو تقوم به الحجة ، فقد أجمعوا ـ كما يقول السيوطي ـ على أنه لا يحتجّ بكلام المولّدين والمحدثين في اللغة العربية(٢) .

---

(١) السيوطي : الاقتراح ٥٦، المزهر ٢١١/١
(٢) السيوطي : الاقتراح ٧٠

وقد تطرّق الدكتور حلمي خليل في كتابه "المولّد في العربية" لمصطلح التوليد فذهب إلى أن القدماء قد اعتبروا كل لفظ أو تركيب جاء عن طريق الاشتقاق أو تحويل الدلالة أو التعريب أو حدوث تعديل أو تحريف أو لحن في الصيغة وتكلّم به المولّدون أو العامة بعد عصر الاحتجاج من المولّد . وهذا يعني ـ كما يقول الدكتور حلمي خليل ـ أنهم أدرجوا ضمن المولّد و التوليد مظاهر التغيير اللغوي جميعاً(١) .

ومن هنا كان عمل اللغويين و الرواة منصبّاً على مواجهة التغيّر اللغوي بشكل عام وذلك عن طريق حصر مسألة الاحتجاج أو الاستشهاد في العرب الأوائل و إخراج المولّدين جميعاً من دائرة من يمكن الاعتداد بهم . ومن هنا تم تقسيم الشعراء إلى طبقات تم حصرها

---

(١) د. حلمي خليل : المولّد في العربية ١٦٦

على نحو ما أوضح الدكتور حلمي خليل فيما يلي :

١ ـ الطبقة الأولى : الشعر والشعراء الجاهليون قبل الإسلام كامرئ القيس .

٢ ـ الطبقة الثانية : المخضرمون وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام كحسّان بن ثابت .

٣ ـ الطبقة الثالثة : المتقدّمون ويقال لهم الإسلاميون وقد كانوا في صدر الإسلام مثل جرير و الفرزدق .

٤ ـ الطبقة الرابعة : المولّدون ويقال لهم المحدثون (١) وهم من بعدهم إلى زماننا كبشّار وأبي نوّاس .

---

(١) من الملاحظ أن ابن رشيق قد جعل المولّدين طبقة سابقة انطلاقاً من رأي أبي عمرو بن العلاء في جرير و الفرزدق و الأخطل ، ( انظر ص ٦٤ من هذا البحث )

وقد ذهب ابن رشيق في تفسير هذه العصبية ضد شعر المحدثين والمولّدين إلى أنها راجعة لعدم صحة الاستشهاد والاحتجاج بهذا الشعر فقال : " هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي ، أعني أن كل واحدٍ منهم يذهبُ في أهل عصره هذا المذهب ويقدِّم مَنْ قبلهم ، وليس ذلك لشيء إلاّ لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلّة ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لجاجة "(١)

وتلك اللجاجة التي أشار إليها ابن رشيق هي التي أفضتْ بأولئك الرواة والعلماء من النحويين واللغويين إلى تقصّي المآخذ على شعر هؤلاء المحدثين والطعن عليهم مما أثار ثائرة الشعراء فكان الصراع بينهم وبين هؤلاء العلماء والرواة ، فحينما قا ل الفرزدق :

وعضُّ زمانٌ يا ابن مروان لم يدع ... من المال إلاّ مسحتاً أو مجلفُ

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٩١

سأله ابن أبي اسحاق : على أي شيءٍ رفعتَ مجلفاً؟ قال : علـــــى ما يسؤوك . وعندما عاب عليه عنبسة الفيل قوله :

مستقبلين شمال الشام تضربنا　　　بحاصب كنديف القطن منثور

على عمائمنا تلقى وأرحلنــــا　　　على حراجف تزجى مخُّها رير

قال له الفرزدق : و ما يدريك يا ابن النبطيّة ؟[1]

و هجا ابن الرومي الأخفش فقال[2] :

قلتُ لمن قال لي : عرضت على الـ　　　أخفش ما قلته فما حمـــده

قصّرتَ بالشعر حين تعرضـــــه　　　على مبين العمى إذا انتقده

ماقال شعراً ولا رواه فــــلا　　　ثعلبه كان ولا أســــــده

فإن يقل : إنني رويت فكالـــد　　　فتر جهـــلاً بكل ما اعتقده

أرمتَ زيني بأن تعرِّضنــــــي　　　لمدحه ؟ فالذليل من عضده

---

(١) المرزباني : الموشح ٩١ ، ٩٢
(٢) ديوان ابن الرومي ٧٤٣/٢

أم رمتَ شيني بأن تعرِّضني ... لثلبه ؟ فالسليم من قصده

أنشدته منطقي ليشهده ... فغاب عنه عمىً وما شهده

وقال قولاً بغير معرفةٍ ... افكاً فما حلَّ افكُه عقَده

وقد اشتهرت في هذا المجال قصيدة ابن عمّار الكلبي التي هجا فيها النحو و معاييره حين قال فيها[(١)] :

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... صنيع نحوهم هذا الذي ابتدعوا

إن قلتُ قافيةً بكراً يكون بها ... بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا

قالوا :لحنتَ ، وهذا ليس منتصباً ... وذاك خفضٌ وهذا ليس يرتفع

وخرّصوا بين عبدالله من حُمُقٍ ... وبين عمرو فطال الضرب والوجع

كم بين قومٍ قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قومٍ على اعرابهم طبعوا

ما كلُّ قولي مشروحاً لكم فخذوا ... ما تعرفون ومالم تعرفوا فدعوا

---

(١) ياقوت الحموي : إرشاد الأديب " معجم الأدباء " ١٢/١٠٤

لأن أرضي أرضٌ لا تشبُ بها     نار المجوس ولا تبنى بها البيع

و أخذ هؤلاء الشعراء المحدثون يتهمون أولئك العلماء والرواة بسوء التمييز بين جيد الشعر ورديئه على نحو ما نجد في قول البحتري عن أبي العبّاس ثعلب : ( قد رأيتُ أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابه ، فما رأيته ناقداً لشعرٍ ولا مميزاً للألفاظ ، وجعل يستجيد شيئاً من الشعر وينشده وماهو بأفضل الشعر )[1] ، وتحدّث عبيد الله بن عبد الله بن طاهر عن أولئك العلماء فوصفهم بأنهم ( يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه ، وإنما يميّز هذا منهم القليل )[2] .

وقد حاول الصولي أن يفسر هذا الموقف بإرجاعه إلى جهلهم بأشعار المحدثين وذلك ( لأن أشعار الأوائل قد ذللت وكثرت لها روايتهم ، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها ، فهم يقرأونها سالكين

---

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ١٣٥
(٢) المصدر نفسه ١٠١

سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيّدها وعيب رديئها ، ولم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشّار أئمة كأئمتهم ولا رواةً كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصّروا فيه فجهلوه فعادوه "[١] ومن هنا راح الصولي يروي كيف أن أبا العبّاس ثعلب كان يجالس الكُتّاب وأكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام فطلب منه أن يختار له شيئاً من شعره ثم كان يطلب منهم شرح المراد فيشرحونه له وهو يستحسن[٢] ٠

وقد عرّض الجاحظ بموقف أولئك العلماء من شعر المحدثين حينما استحسن شعر أبي نوّاس واصفاً إيّاه بأنه يتسم بـ " جودة الطبع وجودة السبك والحذق بالصنعة " ثم قال ( وإن تأملت شعره فضّلته ، إلاّ إن تعترض عليك فيه العصبية أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر وأن المولّدين

---

(١) المصدر السابق ١٤

(٢) المصدر السابق ١٤

لا يقاربونهم في شيء فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحقّ من الباطل ما دمتَ مغلوباً[(١)] ) .

وتلك العصبية هي التي كانت تحملهم على ذمّ المحدثين والقدح في أشعارهم وذلك أنهم خرجوا عمّا يتلمّسونه في أشعار القدماء من الشواهد والأخبار إلى الطعن في شعر المحدثين ، وتسقّط المآخذ عليهم . وكلام الجاحظ صريح في بيان موقفهم من معاصريهم حين قال "وقد رأيت أناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها ، ولم أرَ ذلك قط إلّا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصرٌ لعرف موضع الجيّد ممن كان وفي أي زمان كان ، وأنا رأيت أبا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين ونحن في المسجد يوم الجمعة أن كلّف رجلاً حتى أحضره دواةً وقرطاساً حتى كتبهما له . وأنا

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٢٧/٢

أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمتُ أن ابنه لا يقول شعراً أبداً ، وهما قوله :

لا تحسبن الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موتٌ ، ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذلّ السؤال "[1]

وقد وقف هؤلاء العلماء والرواة من شعر المحدثين هذا الموقف فأكثروا من عيبه والطعن فيه مع أن هذا الشعر ، كما يقول الصولي ، أشبه بالزمان ، ولهذا أصبح الناس أكثر له استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم[2] ، ويقول الصولي محاولاً التأكيد على التباين بين وجهة نظر هؤلاء العلماء في شعر المحدثين وموقف الناس من هذا الشعر : ( وما أحسب شعر أبي تمام ، مع جودته وإجماع الناس عليه ينتقص بطعن طاعن عليه في زماننا هذا لأني رأيتُ جماعة من العلماء المتقدمين

---

(١) المصدر السابق ٣/١٣١

(٢) الصولي : أخبار أبي تمام ١٧

ممن قدمت عذرهم في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه ، ورأيت أن هذا ليس من صناعتهم ، وقد طعنوا على أبي تمام في زمانهم وزمانه ، ووضعوا عند أنفسهم منه ، فكانوا عند الناس بمنزلة من يهذي وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من الملوك ورؤساء الكتّاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منثوره ومنظومه "(١) .

والغاية التي كان يتوّخاها أولئك العلماء في الشعر تظهر في قول الجاحظ " ولم أرَ غاية النحويين إلاّ كل شعر فيه إعراب ، ولم أرَ غاية رواة الشعر إلاّ كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلاّ كل شعر فيه الشاهد و المثل "(٢) .

ومن هنا راح الجاحظ ينعى عليهم انصرافهم عن الألفاظ المتخيّرة و المعاني المنتخبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة والطبع المتمكن

---

(١) المصدر السابق ١٧٥
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ٤/ ٢٤

والسبك الجيّد و الكلام الذي له رونق ، وأخذ الجاحظ نفسه يلتمس هذا العلم بالشعر عند قومٍ آخرين فوجده لدى من سمّاهم "رواة الكتّاب" حينما قال : " و رأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواةِ الكُتّاب أعمّ و على ألسنة حذّاق الشعراء أظهر "(١) .

---

(١) المصدر السابق ٢٤/٤

ـ ٢ ـ

ورواة الكُتّاب الذين وجد لديهم الجاحظ ما يلتمسه في نقد الشعر تتساوق نظرتهم إلى الشعر مع نظرة الجاحظ إليه ، فإذا كان الجاحظ يرى أن الشعر " صناعة وضرب من النسج وجنسٌ من التصوير"، وأن المعاني " مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والحضري"(١) بحيث تصبح اللغة مادة قابلة للتشكّل على نحو منفصل عن المعنى ويظل المعنى منفصلاً عن لغة الشعر بحيث يكون للمعنى وجود سابق شائع بين الناس ، ويظلّ جهد الشاعر منصبّاً على هذا التشكّيل للغة يكشف من خلالها عن مهارته في إبراز المعنى وتجميله وتزيينه .

إذا كان الجاحظ قد نظر إلى الشعر هذه النظرة فإن نظرة الكُتّاب إليه لم تكن بعيدة عن ذلك ، فهو من جنس صنعتهم في الكتابة

---

(١) الجاحظ : الحيوان ١٣٢/٣

و ماتفرضه عليهم هذه الصنعة من الحذق والمهارة في أداء المعاني التي تسند إليهم صياغتها والكتابة عنها في دواوين الخلفاء والوزراء والأمراء وعليا القوم وسادتهم .

ومادام الشعر لديهم صناعة كصناعة الكتابة فإن اهتمامهم جاء منصّباً على الجانب الإيصالي للغة وكيفية أداء الشاعر لمعناه ،إلى جانب كبير من توخي مراعاة الذوق الحضاري المترف الذي ينهض على مقولات التناسب والعذوبة وسهولة المخرج والبعد عن الغرابة ومراعاة أصول اللباقة الإجتماعية والتماس قدرٍ من الزينة مع البعد عن التكلّف والإفراط في التصنّع وما إلى ذلك من المقولات التي لم تلبث أن أصبحت أصولاً نقدية ,يواجه بها الشعر ويقوم بناءً على مدى استجابته لها وانسجامه معها . وقد جاءت قصيدة الناشيء الأكبر كما أوردها ابن رشيق في العمدة :(١)

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١١٤/٢

لعن الله صنعة الشعر ماذا　　　من صنوف الجهّال فيه لقينا

سجلاً شاملاً لتلك المعايير .

ولا غرو أن تكون تلك هي معايير الكُتّاب ماداموا كما وصفهم ابن رشيق في العمدة حينما قال : " والكتّاب أرق الناس في الشعر طبعاً وأملحهم تصنّعاً وأحلاهم ألفاظاً وألطفهم معاني ، وأقدرهم على تصرّف وأبعدهم عن تكلّف "(1)

وإذا ما أصبح الشعر صنعة كصنعة الكتابة جاز للنقد أن يشترط فيه مايشترط بدءاً من لفظه وانتهاءً إلى معانيه وغاياته ، ومن هنا كان لا بدّ للفظ من أن يكون " سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة مع الخلوّ من البشاعة "(2) وكان لا بدّ للقافية الجيدة من أن تكون " عذبة سلسة المخرج "(3) وتصبح كراهة الكلمة وعدم كراهتها

---

(١) المصدر السابق ١٠٦/٢
(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٧٤
(٣) المصدر نفسه ٨٦

يرجعان إلى طيب النغم و عدم طيبه لا إلى نفس الكلمة [١] . ولذلك عابوا على البحتري قوله :

فلا وصل إلّا أن يطيف خيالها　　　بنا تحت جؤشوش من الليل مظلم

لأنه استخدم كلمة جؤشوش ، كما عابوا على القطامي كلمة حيزبون في قوله:

إلى حيزبون توقد النار بعدما　　　تصوّبت الجوزاء قصد المغارب [٢]

وكثر نعيهم على أبي تمام لما يجيء في شعره من ألفاظٍ صعبة و كلمات غريبة حتى عقد الآمدي لذلك باباً في الموازنة ، قال في مطلعه " و هذا باب في سوء نسجه وتعقيد نظمه ووحشي ألفاظه ، وما أكثر ما تراه من ذلك وتجده في شعره " [٣] .

وإذا كان قانون أدباء الكتاب يشترط السلاسة و العذوبة

---

(١) السعد التفتازاني : شروح التلخيص ٩٤/١
(٢) ابن سنان : سرّ الفصاحة ٦٢
(٣) الآمدي : الموازنة ٢٩٣/١

فمن شروطه كذلك البعد عن الغرابة سواءً كانت غرابة في الكلمة أو غرابة في التركيب ، بحيث يكون عمل الشاعر هو انتقاء الكلمة الواضحة التي لا تحتاج إلى من ينقِّر عنها في كتب اللغة المبسوطة(١) . ولذلك كان مما عابه ابن المعتز على أبي تمّام " استعماله الغريب الذي كان يستبشع مثله من العجاج و رؤبه " ومثَّل لذلك بقول أبي تمام يصف ظبية :

تقرو بأسفله ربولاً غضةً　　　وتقيل أعلاه كناساً فولفا(٢)

وعقَّب على ذلك بقوله " ولم نعب من هذه الألفاظ شيئاً غير أنها من الغريب المصدود عنه "(٣) .

وأفضى أخذ الشعر مأخذ صنعة الكتابة إلى أن نُظِر إلى القصيدة على

---

(١) القزويني : الإيضاح ٤

(٢) تقرو : تتبع ، ربول : جمع ربلى وهو ورق يتفطر به الشجر اذا برد عليه الليل فى آخر الصيف ، الكناس : مربض الظبية ، الفولف : صيوان تصان به الثياب .

يقول : هذه الظبية فى كناس وفوق الكناس ورق يصونها عن الشمس .

(٣) المرزبانى : الموشح ٢٨٠

أنها أجزاء تتوالى ، فراحوا يحدِّدون شروطاً لمطلعها وشروطاً لخاتمتها ، ويستحسنون أن يتدرّج الشاعر في الانتقال من معنى إلى معنى و من غرض إلى غرض ، وأن يكون إحسانه في ذلك إحسان الصانع في عرض صناعته .

وأصبحت للشعر أغراضه التي يساق إليها من مديح وهجاء ومدح ورثاء ، وأصبح لكل غرضٍ من هذه الأغراض معاييره التي تضبط أصول فنِّه وصنعته ابتداءً من اختيار الألفاظ وعرض الصور وتقديم المعاني ، وإذا ما حدث وتداخلت بعض خصائص هذه الأغراض كان ذلك مما يعاب على الشاعر ويحمل على أنه تهاون منه في اتقان فنّه ، فمن أخطاء أبي تمام لديهم أنه " لم يتحرّز في اختيار ألفاظ مديحه " وذلك حينما وجدوا في شعره صفاتٍ كانوا يرون أنه لا ينبغي أن يواجه بها الممدوحون ، ولا تستعار الأسماء الدالة عليها في الأشعار التي يمدحون بها ، حتى قال عبد القاهر الجرجاني " وقد عرفت ما جناه التهاون بهذا النحو من

الاحتراز على أبي تمام حتى صار ما ينعى عليه منه أبلغ شيء في بسط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتعصِّب عليه "(١). و حينما تحدَّث ابن سنان عن صحة الأوصاف في المديح اشترط على الشاعر " أن يمدح الإنسان بما يليق ولا ينفِّر عنه "(٢).

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ٢٢٠
(٢) ابن سنان الخفاجي : سرّ الفصاحة ٢٥٦

ـ ٣ ـ

وللآمدي في النقد العربي مكانة معلومة ، ونقده كان موقفاً واضحاً من شعر المحدثين وتجديدهم في اللغة ، فحينما اضطرّ النقّاد إلى التسليم بشعر هؤلاء المحدثين راحوا يلتمسون من بين هؤلاء المحدثين أقدرهم على مسايرة تقاليد الشعر العربي والخضوع للمعايير التي اشترطوها في الشعر ، فوجدوا ضالتهم في البحتري ، واختاروا من بين المحدثين أكثرهم جرأة في المضي في تجديد الشعر فوجدوا ذلك عند أبي تمّام ، ومن هنا دارت المعركة بين أنصار أبي تمّام والبحتري باعتبار شعرهما نموذجاً لتجريب هذه المعايير النقدية إذ رأوا أن البحتري " أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل "[(١)] بينما شعر أبي تمام " لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم "[(٢)]. وأصبح أنصار البحتري هم " الكُتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة "[(٣)] بينما. أنصار أبي تمام هم

---

(١) الآمدي : الموازنة ٤/١

(٢) المصدر نفسه ٥/١

(٣) المصدر نفسه ١/ ٤٠

الشعر القديم كما كان يراها ، حتى قال عنه ( وأظنه سمع بما روى عن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه في زهير بن أبي سلمى لما قال فيه " كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلاّ بما في الرجال " فلم يرتضِ ما قاله عمر وأحبّ أن يستكثر مما ذمّه وعابه )(١) .

والآمدي لا يتقبّل من أبي تمام إلاّ ماجرت عليه قاعدة الأشيع والأعمّ ، بحيث لا يكفي أن يكون في شعر العرب شيٌء ممّا جاء به مالم يكن مضطرداً مع القاعدة العامة ، ولهذا أهمل الشاذ والنادر الذي يخرج اللفظ عمّا ظنّ أنه وضع له ، ويخرج التركيب عمّا سلّم أنه إنما ينظم على منواله ، ومن هنا عدّ كل ما خالف القاعدة من باب الخطأ والسهو الذي لا يقاس عليه ولا يرخّص في مثله ، فيقول عن القلب مثلاً " المتأخر لا يرخّص له

---

(١) المصدر السابق ١/٢٩٣

في القلب ، لأن القلب إنما جاء في كلام العرب على السهو والمتأخر إنما يحتذي على أمثلتهم ويقتدى بهم ، وليس ينبغي له أن يتبعهم فيما سهوا فيه "[(١)] . أو ربما حمل ما خرج عن القاعدة محمل الضرورة والتي إن جاءت في شعر العرب لا ينبغي لها أن تجيء في شعر المتأخرين فيقول : " وإذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخر "[(٢)] .

ومن هنا تضيق دائرة ما يمكن للشاعر المتأخر أن يحتذي عليه فينحصر في الأشيع والأعمّ " فما ينبغي للمتأخر أن يحتذي إلاّ الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثلته "[(٣)] . ومن أجل هذا لم يرخّص لأبي تمّام في بعض ما جاء به مع احتمال أن يكون قد ورد عن العرب

---

(١) المصدر السابق ١/٢١٧ .

وقد ذهب الآمدي إلى ذلك حينما تعرض لنقد بيت أبي تمام :

طلل الجميع لقد عفوت حميدا وكفى على رزئي بذاك شهيدا

فقال " أراد وكفى بأنه مضى حميدا وشاهدا على أني رزئت ، وكان وجه الكلام أن يقول : وكفى برزئي شاهدا على أنه مضى حميدا ...

... فإن قيل : هذا انما جاء به على القلب ، قيل : المتأخر لايرخص له في القلب ... "

(٢) المصدر نفسه ١/٥٥٣

(٣) المصدر نفسه ١/٤٤١

فعندما قال أبو تمّام :

قد عهدنا الرسوم وهي عكاظٌ للصبا تزدهيك حسناً و طيبا

قال الآمدي : " قوله ( قد عهدنا الرسوم وهي عكاظٌ ) معنى ليس بالجيّد ، لأنه إنما أراد : قد عهدنا الرسوم وهي معدن للصبا أو مألف أو موطن ، فقال عكاظ ، أي سوق للصبا يجلب إليها ، ولو قال : ( سوق ) لكان أجود من قوله ( عكاظ ) . وإنما ذهب إلى أن عكاظ من أعظم الأسواق التي تجتمع إليها العرب ، وقد كان يكفيه أن يقول : سوق ، فيأتي باللفظة المستعملة المعتادة ، وإن السوق قد تكون عظيمة آهلة ، وعكاظ أيضاً سوق ،فما وجه التخصيص في موضع العموم ، والعموم أجود وأليق ؟ وقد يجوز أن يكون احتذاه على مثال ، والرديء لا يعتبر به "(١) .

وقد انتهت به النزعة المحافظة إلى أن قال " وإنما ينبغي

---

(١) المصدر السابق ١/ ٥٠٩

أن ينتهي في اللغة حيث انتهوا و لا يتعدى إلى غيره فاللغة لا يقاس عليها "[(١)].

وتتجاوز نظرة الآمدي اللغة لتقف عند حدود المعنى الذي راح يقارن فيه بين المعاني التي وردت في الشعر العربي ومعاني المحدثين وخاصة أبا تمّام ليرفض ما لا يكون مضطرداً مع العُرف الذي سار عليه الشعراء القدماء فحينما يقول أبو تمام[(٢)] :

أجدر بجمرة لوعةٍ إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

يقول الآمدي : " هذا خلافُ ماعليه العرب وضدّ ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع ان يطفيء الغليل ويبرِّد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة ، وهو في أشعارهم كثيرٌ موجود ينحى به في ،

---

(١)المصدر السابق ٣٢٧/١
(٢) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢٨٧/١

هذا النحو من المعنى "[١]، ثم أشاد بالشعراء الذين لم يخرجوا عن هذا السبيل واستشهد بأبي تمّام نفسه في أبيات أخرى له مطالباً إيّاه بالسير دائماً على هذا النهج المألوف الذي جرت عليه عادة الشعراء، ناعياً عليه الخروج عنه مؤكداً " لو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم ولكنه استعمل الاغراب فخرج إلى ما لا يُعرف في كلام العرب و لا مذاهب سائر الأمم "[٢].

و لذلك كلّه لم يكن يكفي أن يكون المعنى صحيحاً بل ينبغي أن يكون جارياً على العرف . فلا تعفيه صحته من القدح مادام خارجاً عن
ومذاهب الأمم
عادة العرب، ولذلك انتقد الآمدي قول أبي تمام[٣] :

---

(١) الآمدي : الموازنة ١/٢٠٩
(٢) المصدر نفسه ١/٢١١
(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/٢٦١

أمر التجلّدَ بالتلدّد حرقةٌ　　　أمرت جمود دموعه بسجوم

فقال : " أي لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة ، وإن كان ليس بخطأ ، وإنما العادة في مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا "[1] .

وإن كانت هذه النزعة المحافظة قد تجلّت صريحة واضحة عند الآمدي فإنها ظلّت مسيطرة على النقد العربي تحدّد موقفه من شعر المحدثين بحيث ظلّ منطق قياسه على الشعر العربي هو المنطق السائد ، وظلّ تقويمه خاضعاً لمدى موافقته للشعر القديم أو مخالفته له . فالعسكري يؤكّد أن الخروج عن الطريق المشهور والنهج المسلوك رديء على حال[2] . وابن سنان الخفاجي يعدُّ من شروط فصاحة الكلمة " أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة "[3] .

---

(١) الآمدي : الموازنة ١/٢٢٢
(٢) العسكري : الصناعتين ١٥٥
(٣) ابن سنان الخفاجي : سرّ الفصاحة ٦٨

وفى ضوء هذه النزعة المحافظة تحدد موقف النقد العربى من شعراء المحدثين حين سيطرت آراؤهم ومعاييرهم فى جملتها على النقد ووجهته وجهته التى مضى عليها •

عند ابن طباطبا " يكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيّره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقّاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغٍ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، و كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق و لا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها "[1].

ولذلك نظر الى شعر الشعراء المحدثين على أنه صياغة للمعانى التى سبقهم اليها القدماء بحيث يصبح جهدهم منصبا على التحسين والتزيين والزخرفة التى أسبغها القول بالصنعة على الشعر وما يكتنف ذلك من محاذير التكلف الذى كان كثير من النقاد يرى أن المحدثين قد وقعوا فيه حينما أغرقوا فى الوصف وأفرطوا فى التشبيه فجاءت أشعارهم متكلفة

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ٢٠

المحدثين منحصراً في أنهم عكسوا بعض مظاهر عصرهم وما تتميّز به حضارته من ألوان الترف والزخرف .

وقد أفضى ذلك كله إلى أخذ لغة الشعر عند المحدثين في العصر العباسي مأخذ الزخارف التي توشّي السجاجيد وتطرّز واجهات القصور فزاد ذلك من التحيّف للغة الشعر كما تجلّت عند المحدثين في العصر العباسي .

## الفصل الثاني

# أزمة الشعراء المحدثين

روى ابن عبد ربّه في ( العقد الفريد ) أن الربيع حاجب المنصور قال : قلت يوماً للمنصور إن الشعراء ببابك وهم كثيرون ، طالت أيامهم ونفدت نفقاتهم . فقال : أخرج إليهم فاقرأ عليهم السلام وقل لهم : من مدحني منكم فلا يصفني بالأسد فإنما هو كلبٌ من الكلاب ، ولا بالحية فإنما هي دويبة منتنة تأكل التراب ، ولا بالجبل فإنما هو حجرٌ أصم ، ولا بالبحر فإنما هو غطامط لجب ، ومن ليس في شعره هذا فليدخل ، ومن كان في شعره فلينصرف فانصرفوا كلّهم إلا ابراهيم بن هَرْمه فإنه قال : أنا له يا ربيع فأدخلني ، فأدخله ، فلمّا مثل بين يديه قال المنصور : ياربيع قد علمتُ أنه لا يجيبك أحدٌ غيره ، هات يابن هَرْمة ، فانشده قصيدته التي يقول فيها :

له لحظات (١) عن حفافي سريره ... إذا كرّها فيها عقابٌ ونائلُ

لهم طينةٌ بيضاء (٢) من آل هاشمٍ ... إذ اسودّ من لؤم التراب (٣) القبائلُ

إذا ماأبى شيئاً مضى كالذي أبى ... وإن قال إني فاعلٌ ، فهو فاعلُ

---

(١) اللحظات : النظرات .

(٢) في الديوان : تربة بيضاء .

(٣) في رواية ابن عبد ربّه ( كوم التراب ) وآثرنا رواية الديوان لأنها أجود . و ( لؤم التراب ) وهو وضاعة الأصل .

فقال : حسبك . هاهنا بلغت ، هذا عين الشعر .(١)

وتحمل هذه القصة من الدلالات الشيء الكثير ، فهي تكشف عن مدى ماتعرضت له الألفاظ الشعرية من استهلاك حتى إنها لم تعد تحمل من القيمة الايحائيه ماكان لها في أشعار الأوائل ، ولم تعد تجد من الأثر ما كانت تجده عند السابقين . وربما ساعد على ذلك سوء الفهم لهذه الصور عندما أخذت مأخذاً إشارياً محضاً فلم تزد دلالتها في الشعر عن هذه الوظيفة التي ينتقل بواسطتها السامع من الكلمة إلى الشيء فلا يجد في الأسد إلاّ أنه كلبٌ من الكلاب ولا يدرك من الحيّة إلاّ أنها دويبة منتنة ولا يرى في البحر إلا أنه غطامط لجب .

ومما زاد الأمر سوءاً أن أكثر الشعراء قد تعلقوا بهذه الألفاظ يرددونها ويكثرون من ترديدها حتى اختفى خلفها تميّز الشاعر وتفرده حينما أصبح يردّد لغةً ليست بلغته .

وقد رأينا في القصة السالفة أن الشعراء الكثيرين ، أو الحشد الكبير من الشعراء كما جاء في رواية الأغاني ، قد انصرفوا كلهم إلا واحداً

---

(١) ابن عبد ربّه : العقد الفريد ١/٢٢٤

وهذا يعني أنهم قد اقتصروا على ترديد هذه الألفاظ التي لم يعد السامع يجد فيها ماينتظره في الشعر من جدّة .

ولم يكن انصراف الشعراء جميعاً أمراً مستغرباً عند المنصور فقد كان يحسّ إحساساً حاداً بأزمة الشعر واللغة الشعرية ، كما أنّ بقاء ابن هرمه لم يكن أمراً مفاجئاً له فقد كان جوابه المطمئن الهادىء لحاجبه الربيع عندما أخبره بما حدث أن قال : " قد علمتُ أنه لايجيبك أحدٌ غيره "

وهذا يعني أننا إزاء مذهب تجلّى في شعر ابن هرمة حتى عُرف عنه ، وهو مذهب استجاب للحاجة التي كان يتلمسها المنصور في الشعر .. إلاّ أن ثمة رواية أخرى في الأغاني من شأنها أن تلقي مزيداً من الضوء على هذه القضيّة إذ يبدو أنها امتداد للقصة السالفة ، يروي أبو الفرج الأصفهاني أن ابن هرمه دخل على المنصور وقال : يا أمير المؤمنين إني قد مدحتك مديحاً لم يمدح أحدٌ أحداً بمثله . قال : وماعسى أن تقول فيّ بعد قول كعب الأشقري في المهلب :

براك الله حين براك بحراً ... وفجّر منك أنهاراً غزارا

فقال له : قد قلت أحسن من هذا . قال : هات ، فأنشده قوله :

له لحظات عن حفافي سريره إذا كرّها فيها عقابٌ ونائلُ

قال : فأمر له بأربعة آلاف درهم .(١)

والمنصور في هذه القصة يضع الشاعر أمام مسؤوليته في ضرورة تجاوز ماقيل ويكشف عن طبيعة الموقف من شعر السابقين ، ذلك الموقف الذي يقتضي من الشاعر تحدّي الألفاظ المستهلكة وتجاوزها وقد كان ابن هرمه يدرك هذا الموقف حينما قال للمنصور :"إني قد مدحتك مديحاً لم يمدح أحدٌ أحداً بمثله " .

وإذا ما اطمأننا إلى أن الحوار الذي دار بين المنصور وابن هرمه إنما هو امتداد لتلك القصة التي رواها الربيع حاجب المنصور عن وقوف الشعراء ببابه استطعنا أن نقول إن ابن هرمه قد فهم طلب المنصور بألّا يشبه بالأسد والحية والبحر والجبل على أنه تأكيد منه على ضرورة تجاوز نمطية التعبير التي وقع الشعراء المتأخرون في أسرها تجاوزاً يدفع إلى الوصول إلى آفاق شعرية جديدة ، ولهذا أكّد عند مقابلته المنصور أنه قد تجاوز ذلك النمط فجاء بما لم يقله أحد . وبذلك

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ٦/٢١٩١ .

حدّد لنفسه موقفاً متميزاً من تلك المشكلة التي تحدّث عنها ابن طباطبا العلوي فقال :

" والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنهم قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربأ عليها لم يتلقّ بالقبول وكان كالمطّرح المملول[(١)] "

ولا يوجد تعارضٌ بين استحسان المنصور لبيت كعب الأشعري وما اشترطه على الشعراء من عدم وصفه بالبحر لأنه غطامط لجب ، ذلك أن كعباً تجاوز مجرّد وصف الممدوح بالبحر حينما ربط في السياق بين البحر ولحظات الخلق الأولى ، فلم يعد الأمير الممدوح مشبّهاً بالبحر تابعاً له تالياً له في الوجود وانما أصبح صنواً له فقد برأه الله بحراً ، وكما يحلّق لفظ الجلالة بالبيت في آفاق قدسية عليا فإن عبارة " حين براك " من شأنها أن تبعث فيه أصالة عريقة

---

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ٢٢

ثم ارتقى كعب بالأمير أفقاً آخر حينما تفجّر ذلك البحر في عجز البيت أنهاراً غزيرة تتشعّب في البلاد تمنحها الحياة والخصب ، وكأنما كان كعب يحسّ باستنزاف الشعراء للبعد الرمزي في البحر فحاول أن يبث فيه روحاً شعرية جديدة تنبع من سياق جديد يكشف فيه عن تميّزه .

من هذا كله كان هذا البيت موطن استحسان أبي جعفر المنصور ومن قبل المنصور استحسنه عبدالملك بن مروان حينما قال للشعراء : تشبهونني مرّةً بالأسد ، ومرّة بالبازي ، ومرّة بالصقر ألا قلتم كما قال كعب الأشقري في المهلب وولده :

براك الله حين براك بحراً وفجّر منك أنهاراً غزارا (١)

* * *

وإذا كانت الجدّة عند كعب الأشقري قد تجلّت في إعادة بث

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ١٤/٥١٥٥

الشاعرية في اللفظ الذي بدا عليه الاستهلاك عن طريق غرسه في سياقات جديدة وحقنه بدم جديد يتجلّى فيه دور الشاعر المتأخر وتتميّز فيها لغته عن لغة السابقين : فإن الجدة عند ابراهيم بن هرمه تتجلّى في بعد آخر يتضح من تحليلنا لأبيات من قصيدتهِ التي أنشدها المنصور حينما استكثر عليه أن يأتي بأحسن من شعر كعب الأشقري في المهلّب .

يقول ابن هرمه (١) :

إليكَ أميرَ المؤمنين تجاوزت (٢) . بنا بيد (٣) أجواز الفلاةِ (٤) الرواحلُ

يزرن امرءاً لايمحض القوم سرّه (٥) ولا ينتجي (٦) الأدنين فيما يحاولُ

---

(١) ديوان ابن هرمه ١٦٧ .

(٢) تجاوزت : قطعت .

(٣) بيد : جمع بيداء وهي الأرض المقفرة سميت بذلك لأنها تبيد من يمر بها .

(٤) الفلاة : الأرض التي لاماء فيها ولا حياة .

(٥) لايمحض القوم سرّه : لايطلعهم على حقيقة أمره .

(٦) ينتجي : يشاور .

إذا ما أبى شيئاً مضى كالذي أبى ... وان قال إني فاعلٌ فهو فاعلُ

كريم له وجهان ؛ وجه لدى الرضا ... طليق ووجه في الكريهة باسلُ

له تربةٌ بيضاء من آل هاشمٍ ... إذا اسودّ من لؤم التراب القبائلُ

فالصور الشعرية التي طالما تمسّك بها الشعراء السابقون وتجلّت فيما عرف بالتشبيهات والاستعارات قد أخلت مكانها لوقوف الشعر المتأني أمام تميّز الفعل الإنساني وتفرده وما يمكن أن يقدمه من أفق شعري تحلق فيه القصيدة مبنية على أساسٍ دقيق من اقتناص أبعاد هذا الفعل وأوضاعه المتقابلة والمتداخلة متخذة من كل ذلك بُعْداً مستقلاً من الارتباط بالمظاهر الأخرى للعالم .

من هنا فإن الشعر يفرّ بالممدوح عما هو مألوف ومعهود ويرتقي به إلى أفقٍ يلفّه فيه الغموض والغرابة والتميّز ، فمنذ البيت الأول من هذه الأبيات يتجسّد هذا التميّز في ندائه بأمير المؤمنين على ما في ذلك من طاعة وتسليم لأولي الأمر .

وفي هذا السياق تؤدي الصحراء دورها في منح الممدوح بُعداً مكانياً يفصله عن الشاعر الذي يحسّ إحساساً حاداً بهذا البعد فيفجّره في تتابعٍ لا تغني فيه كلمة عن أختها :

بيد ← أجواز ← الفلاة .

ومن هنا تصبح مسألة الوصول إلى هذا الأمير نوعاً من الرحلة والتجاوز ، ويستعين الشاعر على ذلك بالجار والمجرور ( إليك ) اللّذين تصدّرا البيت ليجسّدا فيه التوجه والانطلاق ، ووسيلة الشاعر في رحلته هذه المطي التي لا تبدو لنا من سماتها إلّا أنها رواحل ، وكأنما في هذا يكمن امتيازها الذي من أجله نزل الوصف منزلة الاسم فهي برحيلها تدفع إعاقة المكان ، فانسلخت بذلك عن وجودها الحيواني حينما أصبحت جديرة بفعل الزيارة الذي يُسند إليها في صدر البيت الثاني وأصبحت أهلاً لأن يحال إليها بنون النسوة التي تختصّ بالعاقل من بني الإنسان غالباً.

وفي هذا الأفق يتوارى الأمير الممدوح خلف النكرة " إمرأ "

ومايمكن أن يسبغه عليه هذا التنكير من تفرّد وما يحيطه به من غموض ولهذا لايبدو لعدّة أبيات تالية إلاّ متواريا في ضمير الغائب ، وتتوالى أفعاله التي يقتنص الشاعر منها ما يمكن أن يزيده غرابة وتفرّداً : فلا أحد يعرف من دخيلة نفسه شيئاً فهو لايستشير أحداً فيما ينوي القيام به ، كما لايحمله أحدٌ على فعلٍ لم يرده أو يثنيه عن فعلٍ همّ به ، وبهذا يصبح الأمير كوناً مغلقاً على نفسه مستقلاً عن سواه .

وقد جاء منصور النمري بعد ذلك ففتّق هذا التفرّد حينما سماه " استغناء بالوحدة " فقال [1] :

مستحكم الرأي مستغنٍ بوحدته عن الرجال بريب الدهر مطلع

ومن شأن هذه السمات التي وصف بها الشاعر الخليفة أن تثير شيئاً من المفارقة مع ما يقتضيه منصب الخلافة وإمرة المؤمنين

---

(١) ديوان منصور النمري ٩٩ .

من استشارتهم في الأمور وإطلاعهم على القضايا والأخذ بشيء مما يرونه عند الإقدام أو الإحجام .

وقد صرّح سلم الخاسر بهذه المفارقة حينما مدح المهدي قائلاً (١) :

لم يدخل الشورى على رأيه     والحزم لايمضيه رأيان

ولا يكتفي الشاعر بهذه المفارقة بل يتجاوزها إلى مفارقة كبرى حينما يقول :

كريم له وجهان ..

وبهذا يوفّر لأبياته عنصر الصدمة حينما يتداعى إلى ذهن السامع .

وصف الحكم بن عبدل الأسدي لنفسه أمام الحجاج حينما قال :

ولستُ بذي وجهين فيمن عرفته     ولا البخل ، فاعلم ، من سمائي ولا أرضي

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ٢١/ ١٢٨

إلاّ أن ابن هرمة نقل هذا التعبير من مجال الذم إلى مجال المدح عندما جعل للممدوح وجهين : وجهاً طلقاً عند الرضا وآخر باسلا عند الكريهة ، ومايلوح في ذلك من توتّر يخلعه على اللغة التقابل بين الأضداد الذي يأخذ شكلاً آخر في قول الشاعر :

له تربة بيضاء من آل هاشمٍ إذا اسودّ من لؤم التراب القبائلُ

وإذا كانت فكرة البياض والسواد في عجز البيت قد سيقت للتربة التي يقتنص فيها الشاعر الأصل الإنساني الذي انبثق من التراب فتكون منها التربة البيضاء وتراب اللؤم المسودّ . ففي عجز البيت تداخل في التركيب ، فإذا كان البياض نصيب التربة في صدره فإن السواد نصيب القبائل التي توصف تربتها باللؤم في عجزه وقد كان التقدير أن يكون السواد وصفاً للتربة ، كما أن المعتاد أن توصف القبائل ، عند الذم ، باللؤم فيكون تركيب عجز البيت :

إذا اسودّ من لؤم القبائل التراب

إلاّ أن الشاعر خرج عن هذا التركيب حينما أصبحت القبائل والتراب رمزاً لجذور الانسان بحيث يمكن أن تتبادلا المواضع فتسودّ القبائل ويلؤم التـــراب وكأن هذا التداخل والتخالف صورة من صور السقوط الذي يحفّ به اللؤم والسواد حتى يستوي فيه الناس والتراب .

ثم تمضي اللغة بعد ذلك لترسم الأبعاد المتقابلة لهذا الكائن الشعـــري من عقاب ونائل وأمن ووعيد وعفو وانتقام في استقصاء واضح ينبثق من الموقف المتأني أمام السمات وتوليدها على أساسٍ وثيق من التقابل والتضاد .

من هنا نرى أن العمل الشعري عند ابن هرمه قد أحلّ تميّـــــز الفعل الإنساني وغرابته محلّ مأثر عن الشعراء من استعارات وتشبيهات وكأنما يريد أن يكشف لنا عن أن من شأن الفعل الإنساني ومايتسم به من تقـــابـــلٍ وتوازٍ أن يخلق أفقاً شعرياً جديداً يتحرك فيه الشعر .

ولغة الشعر لاتكتفي برصد المتميز من سمات الإنسان وأفعاله وإنما تنزع إلى تغريب الإنسان على نحو يحملنا على الوقوف المتأني أمام الشعر بما يثيره في أنفسنا من أحساس يبلغ أحياناً مبلغ الصدمة .

يقول ابن هرمه في بيت وصل إلينا مفرداً [(١)]

يداه يمينان لم تجمدا ولم تأخذا عادة الأشمل [(٢)]

وابن هرمه ينقل الألفاظ عن معانيها المألوفة فاليدان ليستا اليمين والشمال لاخيار لصاحبهما في انتقاء إحداهما دون الأخرى ، وإنما أصبحتا عادتين إحداهما محمودة والأخرى مذمومة ولذا يصح أن يكون للإنسان الكريم يدان كلتاهما يمين ويقابل ذلك أن يكون كلتا يدي اللئيم شمالاً ، والمعنى في كل ذلك مأخوذ من نسبة الخير إلى اليمين وتفضيلها على اليسار .

وإذا كان الكميت قد مدح مسلمة بن عبدالملك فقال [(٣)] :

وتفضل أيمان الرجال شماله كما فضلت يمنى يديه شمالها

فإن ابن هرمه حاول الوصول إلى أفقٍ أعلى حينما نفى عن الممدوح اليد الشمال فجعل كلتا يديه يميناً لايعيبهما نقص أو يخلّ بهما تقصير .

---

(١) ديوان ابن هرمه ١٨٣
(٢) الأشمل : جمع شمال . عادة الأشمل : البخل
(٣) المرزوقي : شرح الحماسة ١٧٩٣/٤

ولبيت ابن هرمه نسبٌ يمتد إلى ماروي من حديث عمر بن الخطاب[(١)] رضي الله تعالى عنه حين ذكر ماكان فيه من القشف والقلة في جاهليته وأنه وأختاً له خرجا يرعيان ناضحاً[(٢)] لهما وأن أمهما زودتهما بيمنتيها من الهبيد كل يوم ، وقد ذهب أبو عبيد إلى أنه أراد أنها أعطت كل واحد كفاً واحدة بيمينها فهاتان يمنيان[(٣)] ، ولو أراد عمر ماذهب إليه أبو عبيد لقال " بيمنتين " ولذلك ذهب الزمخشري في بعض مارآه إلى القول بأنه أراد اليدين فغلّب اليمين على الشمال[(٤)] .

وفي الحديث النبوي "كلتا يديه يمين "[(٥)] وشرحه ابن الأثير بأن يديه تبارك وتعالى بصفة الكمال لانقص في واحدة منهما ، لأن الشمال تنقص عن اليمين[(٦)] .

* * *

وإذا ماذكر هذا المذهب عند ابن هرمه ذكر معه الحسين بن مطير الأسدي

---

(١) أبو عبيد : غريب الحديث ٢٥٨/٣ ، الأزهري : تهذيب اللغة ٥٢٤/١٥ .
(٢) الناضح : البعير الذي يستقى عليه .
(٣) أبو عبيد : غريب الحديث ٢٥٨/٣ .
(٤) الزمخشري : الفائق في غريب الحديث ٤/ ١١٠ .
(٥) مسلم : صحيح مسلم ، كتاب الإمارة ، باب ١٨
(٦) ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث ٣٠١/٥

الـذي عدّه أكثر النّقاد ممن يحتذون أسلوب القدماء في الشعر ولكنا نأخذ بماذهب إليه ياقوت الحموي من أنه من فحول الشعراء المحدثين (١) على مايظهر في مثل قوله في مدح المهدي (٢) :

لو يعبدُ الناس يامهديّ أفضلهم ... ماكان في الناس إلا أنت معبود

أضحت يمينك من جودٍ مصوَّرة ... لا. بل يمينك منها صوِّر الجود

لو أن من نوره مثقال خردلة ... في السود طُرّاً إذاً لابيضّت السودُ

من حسن وجهك تضحى الأرض مشرقةً ... ومن بنانك يجري الماء في العودِ (٣)

وأبيات الحسين تتصدّرها " لو " لتجعل العبادة ضرباً من المستحيل الممتنع الذي لو ساغ ـ وهذا غير جائز ـ لسوغه فضل المهدى على سواه وتميزه على غيره .

ومن شأن هذا التميّز أن تتخذ اليد معه بُعْداً جديداً ينزع عنها سمتها المادية ويسمو بها إلى أفق معنوي تصاغ فيه من الكرم والجود فهي مصوّرة منه ، ثم لاتلبث أن تتسامى إلى أفق آخر تكتسب فيه وضع الفاعلية حينما

---

(١) ياقوت الحموي : معجم الأدباء ١٠/١٦٧

(٢) حسين عطوان : شعر الحسين بن مطير الأسدي ( مجلة معهد المخطوطات م١٥ج١) ص ١٥٥

(٣) في البيت إقواء .

يصبح الجود نفسه مصوغاً منها .

و من هذا الأفق المنزّه عن الماديّة الجثمانية المحدّدة تنبثق فكرة النور ، وهو نور عام شامل يمتلك فاعلية التغيير و التبديل و التأثير في الأضداد بحيث لو مازج السواد لابيضّ ، و لكن الشاعر يكفكف من غلواء لغته حينما يصوغها مصدّرة بأداة الامتناع : " لو " فليس إذاً من نوره مثقال خردلة في السواد ، ولذلك تظلّ الأشياء كما هي ، ويظلّ السواد على حاله .

وفي حركة المدّ والجزر التي يحرّر بها الشاعر معناه يعود ثانية في البيت الأخير ليجمع بين البهاء والجود و لكنهما يأتيان هذه المرّة بأسلوب أكثر تأكيداً من قبل لا تشوبه أداتا النفي والاستدراك :( لا- بل ) أو أداة الامتناع ( لو ) . بل يصبح وجه الممدوح مصدراً للإشراق ، وبنانه منبعاً للخير اللذين تبلغ بهما اللغة آفاقهما القصوى حينما تشرق الأرض من وجه الممدوح ويجري الماء في العود من بنانه .

و بهذا نرى كيف أن المعنى في الشعريتكشف بحركة دائرية تفضي إلى حيث تبدأ ، وتبدأ من حيث تنتهي لا يستقرّ الشاعر فيها على حال فهو بين الانطلاق وراء الآفاق الرحبة التي تنداح فيها رؤياه أو الغض من جموح هذه الرؤيا وإدخالها في حيِّز الإمكان .

* * *

و هكذا تتكشّف لنا أبعاد الأزمة و محاولة الشعراء تجاوزها في سبيل الوصول إلى لغة متميّزة ، فمضايق الشعر التي دُفع إليها الشعراءالمحدثون كما قيل هي التي أفضت بهم إلى التماس لغة شعرية جديدة يفتقونها بالكشف عمّا يكمن في اللغة من طاقات حجبتها الصنعة و التصنيع والتكلّف و الإحالة وغيرها من المقولات التي عوّل عليها البلاغيون والنقّاد .

## الفصل الثالث

# الخروج على صور الشعر القديم

ـ ١ ـ

ولم تكن ثورة أبي نوّاس على الطلّل إلاّ مظهراً من مظاهر البحث عن لغة جديدة يحيا فيها الشعر ويزدهر ، فقد امتدّت تلك الثورة لتشمل كثيراً من معالم الشعر القديم التي استُهْلِكت من كثرة الاستعمال والتكرار حتى فقدت ما فيها من بريق ، ولم يعد فيها ذلك الوهج الشعري الذي كانت تمتلكه في أشعار السابقين .

والثورة على الطلّل تردّدت في كثير من شعر المحدثين منهم أشجع السلمي وأبو حيّان وديك الجن و أبو المخفف وسواهم ، فأشجع السّلمي هو القائل(١) :

مالي و للربع و الرسوم ... هنّ طريقٌ إلى الهموم
للحظ طرفٍ وغمزُ كفٍ ... وخمرة من بنات ريمِ
وصوت مثنىً يجيب زيراً ... على حشا طفلةٍ هضيمِ
وريح ريحانةٍ بمسكٍ ... تدعو نديماً إلى نديمِ

---

(١) الصولي : الأوراق ١١٢ .

أحســـن مــن خيمـــة وربعٍ          تجــرحه الريــح بـالنسيـم

ويقول أبو حيّان الموسوس (١) :

لا تبكِ هنداً ولا المواعيسا          ولا لربعٍ عهدتَ مأنوسـا

وقف بقطربلّ و نـزهتـهـا          احبس بها عن مسيرك العيسا

ويقول ديك الجن الحمصي (٢) :

قالوا السلام عليك يا أطلال          قلتُ: السلام على المحيل محالُ

عاج الشقي، مراده دمن البِلى          ومراد عيني قلـــة (٣) وحجـالُ (٤)

ويقول أبو المخفف (٥) :

دع عنك رسم الديـــار          ودع صفـــات القفـــار

وعدّ عن ذكرِ قـــومٍ          قـد أكثـروا فـي العُقار

وصفْ رغيفـــاً سـريـاً          حكتــه شمــس النهار

---

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء ٣٨٥
(٢) العسكري : ديوان المعاني ١/١٠٦
(٣) القلة : الجرّة .
(٤) الحجال : الستر .
(٥) أبو عبدالله بن الجرّاح : الورقة ١١٥

غير أن أبا نواس هو الذي اشتهر بهذه الثورة حتى طغى موقفه منها على مواقف الشعراء الآخرين الذين شاركوه فيها . يقول الدكتور حسين عطوان " من المحقق أن أبا نواس هو الذي دعا بقوّةٍ إلى إهمال استهلال القصائد بوصف الأطلال ، حتى لقد غطّت شهرته على غيره من الشعراء الذين حملوا الشعارات معه وطوّفوا بها في أنحاء المجتمع العبّاسي ، لأنه كان كبيرهم وأجرأ من نطق بلسانهم "(١) ويقول في موضع آخر " إن أبا نوّاس لم يكن يصول في الميدان وحده ، بل كان يشركه دعاةٌ كثيرون ، ينادون بالتجديد ، ويدعون إليه دعوات مختلفة ، فمنهم من كان يحبِّذ تغيير مقدّمة بمقدمة ، ومنهم من كان يفضِّل ترك المقدّمات كلها ، والأخذ بأهداب الموضوع مباشرة دون بسط

---

(١) د. حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ١٠٠

أو تمهيد "(١)

وقد تطرّق الدكتور محمد مصطفى هدّارة قائلاً : إن أبا نواس لم يكن وحده في الثورة على بكاء الأطلال ، ولكنها كانت ثورة عامة بين الشعراءلم يدعُ إليها فردٌ بعينه ، وكانت نتيجة تطوّر كبير حدث في مفهوم الشعر في القرن الثاني بتأثير العوامل المختلفة(٢) .

وقد اختلفت آراء الدارسين في تفسير هذه الثورة فذهب بعضهم إلى أنها ضرب من الشعوبية التي تحاول النيل من العرب وتقاليدهم و عاداتهم ، بينما ذهب بعضهم الآخر إلى أن المسألة لا تتجاوز أن يكون محاولة للمواءمة بين الشعر والحياة العباسية التي بعد العهد

---

(١) المرجع السابق ١٠٤

(٢) محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ١٦٣

بينها وبين أطلال العرب في الجاهلية ، وفي ذلك يقول الدكتور حسين عطوان : " يقف الدارسون من ثورة أبي نواس على القديم ودعوته إلى الجديد على طرفي نقيض ، بل إنّ معظمهم يفسّرونها تفسيراً ليس فيه إلاّ الرجم بالغيب و مجانبة الصواب لأنهم لم يعتمدوا فيه على دراسة النّصوص والنظر في شعره الذي هاجم فيه الأطلال ، في حين أن أقلّهم يعلّلونها تعليلاً مقبولاً ، فيه الاعتدال وفيه الصحة ، لأنهم استخلصوه من دراسة شعره ، كما ربطوه بتطوّر الحياة العباسية"(١) .

وبعد أن استعرض الدكتور حسين عطوان جملة من آراء الباحثين المتضاربة حول القضية حدّد رأيه قائلاً : " إن أبا نواس لم ينزع منزعاً شعوبياً في دعوته وثورته ، إنما كان يهدف إلى الصدق الفنّي ، فقد

---

(١) د. حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ١١٠

لاحظ أن شعراء الجاهلية كانوا يفتتحون قصائدهم بوصف الأطلال و البكاء على الديار ، كما كانوا يصفون بيئتهم و مافيها من قفار و أشجار وحيوان دون أن ينكر ذلك عليهم لأنهم إنما كانوا يصورون بيئتهم الطبيعية و أحوالهم الاجتماعية ، وما قامت عليه من الرحلة و التنقّل المتواصل ، وهاله أن يغضّ معاصروه من الشعراء أنظارهم عن بيئتهم وواقع حياتهم و أن ينفصلوا عنها انفصالاً تاماً ، ويستلهموا حياة الماضين وتراثهم الفنّي ويتخذوه المثل الذي يحاكونه ويقلّدونه تقليداً ليس فيه أثر للحاضر ... ولذلك أخذ يدعوهم إلى العيش في حاضرهم و الاستمداد منه في فنهم "(١) .

و كان الدكتور شوقي ضيف لا يخرج عمل أبي نواس عن أن يكون

---

(١) المرجع السابق ١١٣، ١١٤

تماجناً و إمعاناً في التماجن ، يأخذ فيه بما قد سارت عليه الحضارة العباسية الماديّة و ما يجري فيها من خمرٍ و مجون كان أبو نواسٍ يعكف عليه عكوفاً [١].

وإلى قريب من ذلك ذهب **الدكتور مصطفى عبدالواحد** حينما جعل المسألة لا تخرج عن أن تكون من باب توجيه العناية إلى أوصافه للخمر من باب المجون مستدلاً على ماذهب إليه بأنه وقف على الأطلال في قصائد أخرى له و أجاد الوقوف وكذلك لم يكن هو المبتدع للمقدمة الخمرية والتي عُرِفت منذ الشعر الجاهلي ، غير أن **الدكتور مصطفى عبدالواحد** تحفَّظ على أن يوسم العصر العباسي بسمة المجون ولم يخرج بالمسألة عن أن تكون ردّة جاهلية من طائفة من المفتونين لا تمثل

---

(١) د. شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ٢٣١

المجتمع الإسلامي في ذلك العصر (١) .

و ذهب الأستاذ **طه أحمد ابراهيم** إلى أنه ليس من باب الشعوبية أن ينادي أبو نواس بتحضّر الشعر ، وإبعاد روح البداوة منه ، وتجنّب التناقض الشنيع في أن تعيش الأبدان في الحواضر المترفة وتسبح الأرواح في الفيافي و القفار (٢) .

وقد سبقه أن ذهب الدكتور محمد هدارة إلى دفع تهمة الشعوبية عن أبي نواس ، ونظر إلى دعوته على أنها استجابة للحياة المتحضرة و ما تفرضه من تجديد وصدق مع الواقع الذي يعيشه أولئك الشعراء المحدثون (٣) .

---

(١) د. مصطفى عبدالواحد : الوقوف على الأطلال ٩٩-١١١ ويراجع بحثه في هذا الموضوع .
(٢) طه أحمد ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١٠٩
(٣) د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ١٥٩ - ١٦٤

أمّا الدكتور يوسف خليف فإنه يجعل تحلّله من تقاليد الشعر العربي امتداداً لتحرره الخلقي الكامل من أي التزام ديني أو أدب اجتماعي ، ومن هنا كان شعره صورة من سلوكه وتعبيراً صادقاً عن حالته ، يقول الدكتور يوسف خليف : " القصيدة لديه ليست لوحة جامدة لا حياة فيها ولا حركة ، ولكنها لوحة حية تفيض بالحياة و النشاط و الحركة وأيضاً بالحريّة والانطلاق ، فهو في صياغته لا يتقيّد بالتقاليد الفنية الموروثة ولا يجعل لها سلطاناً على فنه يحدّ من حريته وانطلاقه ولكنه ينطلق في تحرّر كامل غير عابئ بما ورثه عن الشعراء القدماء من تقاليد أو أصول ، فهو يعبّر عن نفسه و عن شخصيته تعبيراً صادقاً جريئاً لا تكلّف فيه ولا استحياء و كأنما أكسبته حريته الاجتماعية وتحلّله الخلقي حرّية في الفن وتحلّلاً من التقاليد القديمة التي ورثها الشعر العربي على مرّ عصوره"(١) .

---

(١) د. يوسف خليف : تاريخ الشعر في العصر العباسي ٦٧

وفي الصفّ المقابل لهؤلاء الباحثين نجد باحثين آخرين ذهبوا إلى التأكيد على أن المسألة تنبع من موقف حاقد على العرب وعلى الثقافة العربية عُرِف عن الشعوبين في ذلك العصر . على رأس هؤلاء الباحثين نجد الدكتور **طه حسين** الذي يؤكد على أن أبا نواس لم يكن يذم القديم لأنه قديم بل لأنه قديم و لأنه عربي ، ولم يكن يمدح الحديث لأنه حديث بل لأنه حديث ولأنه فارسي ، ثم يعقّب على ذلك قائلاً :" هوإذن مذهب تفضيل الفرس على العرب ، مذهب الشعوبية المشهور "[(١)] .

وإلى ذلك ذهب **الأستاذ العقّاد** وفسّر به سبب نهي الخليفة له عن الاستمرار في ذم الأطلال وهجاء الواقفين عليها " ولم يأمره الخليفة بالكف عنه لأنه تجديد ينكره ولكنه فهمه على معناه الذي لا يفهم على سواه من هذا التهوّس بتحقير الأطلال وأهل الأطلال"[(٢)] .

***

---

(١) د. طه حسين : حديث الأربعاء ٢/٩٠

(٢) العقاد : أبونواس ، الحسن بن هاني ١٢١

و مشكلة الذين وقفوا من هذه الظاهرة في شعر أبي نواس أنهم شغلوا بالغاية التي يترامى إليها أبو نواس عن الشعر الذي لا يكفي في تفسيره أن يقال إنه كتب تعصباً ضدّ العرب أو طعناً في ثقافتهم ، و كذلك لا يكفي في تفسيره أن يحمل على أنه محاولة للتوفيق بين الواقع المعيش فيه و الشعر ، ذلك أن مسألة النوايا مسألة منوطة بتاريخ الحقب السياسية وملابساتها ، وكذلك منوطة بنفسية الشاعر وظروف حياته و التي لم يعد بإمكاننا أن نتلمّس من معالمها إلاّ شيئاً لا ينهض به دليل قاطع وبرهان صارم مما أفضى إلى كل هذا التباين في وجهات النظر .

ولا يصح أن يحمل الشعر محمل الضرورة التي تفرضها الحياة على الشاعر وإلاّ ماكان لشعر أبي نواس نفسه في الأطلال من الجمال والروعة في بعض قصائده حدٌّ لا يستطيع منصفٌ إنكاره .

وهكذا يصبح من باب التحيّف لهذا الموقف الشعري أن ننسبه إلى الشعوبية. كما لايكفي في تفسيره أن نردّه إلى تغيّر نمط الحياة في العصر العباسي عن العصور التي سلفت .

ذلك أن المسألة تتجاوز هذا لتصبح محاولة لإحلال صور شعرية جديدة محل صور بدا عليها الاستهلاك ، ومع أن جهد أبي نواس قد انصبّ على محاولة التحرّر من سيطرة هذه الصور إلاّ أن ذلك لم يتحقق له تماماً ، ولعلّ من المفارقات التي نلاحظها في شعره أن موقفه الصريح والمتمثّل في رفض الوقوف على الطلل والذي كان يصدّر به كثيراً من قصائده لم يكن يخلو من وقوفٍ على الأطلال وإن جاء ذلك في صورة نعي على الواقفين عليها . إلاّ أن بإمكاننا إذا صرفنا النظر عن طبيعة الموقف من الطلل أن نقول إنه ظل يحتلّ حيّزاً مّا في لغة الشاعر .

ولعل هذا يفسّر تلك العلاقة المتوترة بينه وبين الطلل ومايشع منه أو يحيط به من صور على مايظهر في قصيدته التي يقول فيها (١) :

---

(١) ديوان أبي نواس شرح الصولي ١٤٩/١

عفا المصلى وأقوتِ الكثبُ ... منّى فالمربدان فاللّهب (١)

فالمسجد الجامع فالمروة والمجـ ... ـد عفا والصحان فالرحب

منازلٌ قد عمرتها يفعا ... حتى بدا في عذاري الشُّهُبُ (٢)

في فتية كالسيوف هزّهم ... شرخ الشباب وزانهم أدبُ (٣)

ثم أراب الزمان فاقتسموا ... أيدي سبا في البلاد فانشعبوا (٤)

لن يخلف الدهر مثلهم أبداً ... عليّ هيهات ، شأنهم عجبُ

لما تيقنتُ أن روحتهم ... ليس لها ماحييتُ منقلبُ

أبليتُ صبراً لم يبله أحدٌ ... واقتسمتني مآربٌ شُعب (٥)

كذاك أنّي إذا رزئتُ أخاً ... فليس بيني وبينه نسبُ

قطربّل مربعي ولي بقرى الـ ... ـقفص مصيفٌ وأمّي العنبُ

---

(١) عفا : درس . المربد : موضع الابل .
(٢) يفعا : حدث السن .
(٣) شرخ الشباب : أوّله .
(٤) أراب الزمان : أي صار ذا ريب ، وريب الزمان : خطبه .
(٥) مآرب : حوائج . شُعُب : متفرقة .

ترضعني درها وتلحفني ... بظلّها والهجير ملتهبُ
إذا ثنته الغصون جلّلني ... فينان مافي أديمه جُوَبُ (١)
تبيتُ في مأتمٍ حمائمه ... كما تُرثّي الفواقد السُّلُبُ (٢)
يهب شوقي وشوقهنّ معاً ... كأنما يستخفنا طربُ
وقمتُ أحبو إلى الرضاع كما ... تحامل الطّفلُ مسّه السَّغَبُ
حتى تخيّرت بنت دَسْكرةٍ ... قد عجمتها السنون والحِقَبُ (٣)
هتكتُ عنها ، والليل معتكرٌ ، ... مهلهلَ النسج ماله هدبُ
من نسج خرقاء لا تُشَدُّ لها ... آخيَّةٌ في الثرى ولا طُنُبُ (٤)
ثم توجأتُ خصرها بشبا الـ ... إشفى ، فجاءت كأنها لهبُ (٥)
فاستوثق الشربُ للندامى وأجـ ... ـراها علينا اللّجينُ والغربُ (٦)
أقول لمّا حكتها شبها ... أيهما للتشابه الذهبُ

---

(١) جُوَب : جمع جوبة وهي الثقب
(٢) السُلُب : جمع سليبة وهي التي سُلِب ولدها .
(٣) الدسكرة : القرية ، جمعها دساكر .
(٤) الخرقاء : التي لاتحسن العمل ، ويعني العنكبوت . الآخية : الطنب ، والطنب حبل الخيمة .
(٥) توجأت : طعنتُ . الشبا : الحد . الأشفى : المثقب ، والضمير يعود على بنت الدسكرة وهي زق الخمر .
(٦) اللجين : الفضة . الغرب : الذهب ، وقيل خشبٌ يشربون في أقداح تصنع منه الخمر .

هما سواءٌ وفرقُ بينهما    أنهما جامدٌ ومنسكبُ
ملسٌ وأمثالها محقّرةٌ    صوّر فيها القسوس والصُلُبُ (١)
يتلون انجيلهم وفوقهم    سماء خمرٍ نجومها الحببُ
كأنها لؤلؤ تبعثره    أيدي عذارى أفضى بها اللّعبُ

إن الأنا الشعري في هذه القصيدة يمتدّ ليلتقي بالشاعر الأزلي ويتسع ليستوعب جنس الشاعر قديماً كان أو محدثاً ، فالأنا الشعرى يتحرك فى عالمين الأول عالم يعفى عليه الزمان والثانى عالم ينبض بالولادة والبعث

في العالم الأوّل يتحرك الطلل في جوّ تتواثب فيه ألفاظ المصلّى والكثب والمربدين واللبب والمسجد الجامع والمروة والصحان والرحب وهي ألفاظ تستبطن أبعاداً عديدة تنتهي إليها المعالم الأولى ، وإذا كان الطّلل في هذه القصيدة يحتلّ مكانه المألوف إلاّ أنه يستخدم استخداماً خاصاً حينما يتخذ وسيلة

---

(١) ملسٌ : يعني الأقداح .

لتجلية جملة من الصور يتناهبها العفاء والاقواء .

وإذا كان المألوف في الشعر القديم أن يكون اقفار المكان لرحيل أهله منه فإن أبا نواس يجعل عفاء المصلى واقواء الكثب إنما هو بسبب رحيله هو عنها فهي أقوت وعفت منه وان كانت لاتزال قائمة عامرة سليمة لا تنالها مصائب الدهر .

فكأنما هو قطب الحياة في هذه الأشياء إذا فارقها عادت أطلالاً ورسوماً باليات ، فهو الذي عمّرها زماناً :

" منازلٌ قد عمّرتُها "

والشاعر بذلك يخرج بطبيعة الاقواء والعفاء عن المفهوم القديم الذي يرتبط بالدمار والفناء ليغرس فيها معنى جديداً يرتبط بفكرة البعد والغرابة فكأنّ العفاء والإقواء اللّذين أصابا المنازل ضربٌ من بعده عنها وهجره لها ، ولهذا اقتنص في وصف الديار كلمة " المنازل " التي لايتحقق لها وجود إلاّ بفعل النزول .

وترتبط عمارة المنازل بالفتية الذين تغرس فيهم " السيوف " سمة

محدّدة تؤول بهم إلى فتوّة العرب إذا ماأخذوا في سياق الطلل ، غير أنه لايلبث أن يلحقهم مايلحق الطّلل بأن يفرقهم الزّمن وتتقاسمهم البلدان وتنشعب بهم السبل في تشتت عجيب يوقظ في ذاكرة اللغة تفرّق ( أيدي سبأ ) وهي صورة أخرى لطلل قديم عفى عليه الزمان .

وإذا كان هؤلاء الفتية هم امتداد للطلل فإن علاقة الشاعر بهم تأتي تجسيداً لعلاقته بالطلل واستمراراً لها وهي علاقة تختصر في كلمة "عجب" التي وصف بها شأن الفتية وهي كلمة أصدق ماتكون وصفاً لشأنه هو معهم .

يتجلى التوتر بين العالمين في كلمات الأبيات فيلوح حيناً خلف جملة " اقتسموا " وحيناً في جملة " انشعبوا " وترمي إليه " السيوف " بسبب و " أيدي سبأ " بسبب آخر حتى يمسّ الذات الشاعرة فتقتسمها مآربٌ شعب .

ويفصل بين العالمين قوله :

كذاك أني إذا رزئتُ أخاً ... فليس بيني وبينه سببُ

وأبو نواس يقيم بعد هذا البيت عالمه الجديد على أنقاض العالم القديم الذى عفا وأقوى بفعل الزمن .. واذا كان شبح الزمن يهيمن على عالم الطلل فان العالم الجديد عالم يتصرف فيه المكان ، وهو صديق الانسان ، على الزمان وهو ←

عدوّه :

قطربّل مربعي ولي بقرى القف .: ـصمصيفٌ ..

وينتسب الشاعر في هذا العالم إلى الأم :

وأمي العنبُ ..

وهي الأم التي ترضعه درها وتلحفه بظلّها ويحبو إلى الرضاع منها طفلاً حتى إذا بلغ أشدّه مضى إلى بنت دسكرةٍ تخيّرها ليرشف منها الرحيق وكأنها ، وهو يهتك عنها الستر والليل معتكر ، سرٌ من الأسرار التي تتحدى الفناء ، ولمَ لاتكون كذلك وقد عجمتها السنون والحقب ؟

هتكتُ عنها والليل معتكرٌ ... مهلهل النسج ماله هدبُ

من نسج خرقاء لاتشدّ لها ... آخية في الثرى ولا طنبُ

ثم توجأت خصرها بشبا الـ ... ـشفي فجاءت كأنها اللهب

وماعسى أن يكون اللهب إلاّ علامة لتوقّد الحياة الجديدة التي استوثق الشرب فيها للندامى ؟ وأين منهم الفتية الذين هزهم شرخ الشباب

ثم أراب الزمان فاقتسموا ... أيدي سبا في البلاد فانشعبوا

لن يخلف الدهر مثلهم أبداً علّي ، هيهات ، شأنهم عجبُ

ووجه العجب في شأنهم معقود على قوله :

لما تيقنت أن روحــــتهم ليس لها ماحييت منقلب

و ( ما حييت ) هي مفتاح البيت ومفتاح القصيدة التي تتطلّع إلى الخلود .

* * *

وتتناثر الصور التابعة للخمر بعد ذلك لتحلّ محل الصور القديمة فتتراءى لنا مطيّة امرئ القيس :(١)

ويوم عقرت للعذارى مطيّتي فيا عجباً لرحلها المتحمّل

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهدّاب الدمقس المفتّل

وإذا كان امرؤ القيس قد عقر مطيّته للعذارى فإن أبا نواس قد توجأ خصر إناء الخمرة للرفاق ، وإذا كانت ناقة امرئ القيس قد آلت إلى قطعٍ من اللحم والشحم يتلاعب به العذارى فإن خمر أبي نواس لا تلبث أن تؤول إلى حبات من اللؤلؤ تعبث به أيدي العذارى اللاعبات :

كأنها لـؤلـؤ تبعثره أيدي عذارى ، أفضى بها اللعبُ

---

(١) أبوبكر الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٣٣

- ١٣٩ - ١٤٠-١٤١- ١٤٢

وشتّان بين اللؤلؤ واللحم والشحم وإن كان كهدّاب الدمقس المفتل ، فاللؤلؤ يدفع عوادي الزمان بالنّفاسة و البقاء الذي لا تتغيّر معه حقيقته لأنه مكنون .

و هكذا تتراءى لنا المسألة من داخل النص الشعري في صورة عمل لغوي يتوفّر فيه الشاعر على محاورة الصور التي يقيم بواسطتها عالمه الشعري فيعمد إلى زحزحة بعض الصور عن مواضعها ليحلّ محلّها الصور التي يراها هو أكثر جدارة بتحقيق رؤياه و توفير عنصر الحياة و الحركة والجدّة لها .

و لكي يمنح الصور الجديدة بُعدها فإنه يضعها في إطار تتوافر لهافيه علاقة التجاوز و التضاد مع صور الشعر القديم ، ومن هنا تجاوز موقفه من الأطلال موقف المتجاهل لها ليصبح موقفاً شعرياً يتخذ من دمار الطّلل شارة لدمار الصورة وعلامة على خلو مكانها لصور أخرى.

وهكذا يتضح لنا أن صورة الطلّل تمتدّ به ليصبح محوراً لصور عدّة تتحرك في المجال الدلالي الذي يحتلّ هو بؤرته ويغدو بذلك مستوعباً لمعالم القصيدة القديمة وصورها .

وإذا كان موقفه من الأطلال قد لفت نظر الباحثين فإن ذلك الموقف كان يمتدّ ليشمل صوراً أخرى للقصيدة القديمة يأخذها في إطار الطّلل أحياناً ويفردها بمجالها الدلاليّ أحياناً أخرى ، وظلّ الخمر هو القطب الجديد الذي يحاول أبو نواس جاهداً إحلاله كصورة يستوعب في داخلها حركة الصور القديمة وتنهض بديلاً عنها .

- ٢ -

إذا كانت الناقة قد تراءت شبحاً في آخر القصيدة السابقة فإنها تتجلّى لنا

---

في صورة "هجمة " يدفع بها أبو نواس إلى عالم الغياب ليؤسس على أنقاضها عالم " هجمة "جديدة من زقاق الخمر وذلك حينما تتألق العلاقة بين الخمر والناقة في قصيدة أخرى لأبي نواس يقول فيها :(١)

لنا هجمةٌ لا يدَّري الذئبُ سخلَها ... ولا راعها رزُّ الفحالةِ والخَطْرُ(٢)

إذا امتُحِنَتْ ألوانُها مالَ صغوُها ... إلى الكُمْتِ إلاّ أن أوبارَها خضرُ(٣)

فإن قامَ فيها الحالبون اتّقتْهُمُ ... بنجلاءَ ثقبِ الخُرْتِ درتُها الخمر(٤)

مسارحُها الغربيُّ من نهرِ صرصرٍ ... فقطربّلُ ، فالصالحيةُ ، فالقمرُ

قصرتُ بها ليلي وليلَ ابن حرّةٍ ... له حسبٌ زاكٍ وليسَ له وَفْرُ

وفي البيت الأخير من هذه الأبيات يتجلّى ماكان يهدف إليه أبو نواس من محاولة إحلال صور محل صور أخرى فهو يضفي على معالم عالمه الجديد

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ٢٠٥/١

(٢) الهجمة : القطيع من الابل نحو المائة ، ويعني عدّة الخمر . الرز : الصوت . يدّري : يختل . والسخلة ولد الشاة وأرى أن أبا نواس قد نقلها إلى الفصيل من باب الاستعارة لتكشف عن ضعفها أمام الذئب .

(٣) الصغو : الميل .

(٤) الحالبون هنا : الذين يستخرجون الخمر من الدنان . الخرت : الثقب .

بعداً زمنياً يؤول به إلى تراث كسرى :

تراث أبي ساسان كسرى ولم تكن  مواريثَ ماأبقت تميم ولا بكرُ

وبهذا يقذف أبو نواس بتميم وبكر كأنهما لاتثبتان أمام الطرف الآخر المعرّف بكنيته ولقبه .

وبين الناقة والخمر تشابه بقدر ما بينهما من اختلاف ؛ فالناقة تنفذ به إلى أعماق المجهول وتخرجه من ضيق المكان ، والخمر تعبر به إلى أرض الحلم وتتخطّى به القيود والسدود ومن هنا قصّر أبو نواس ليله بالخمر كما أمضى من قبله طرفة همّه بالناقة :(١)

وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره  بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

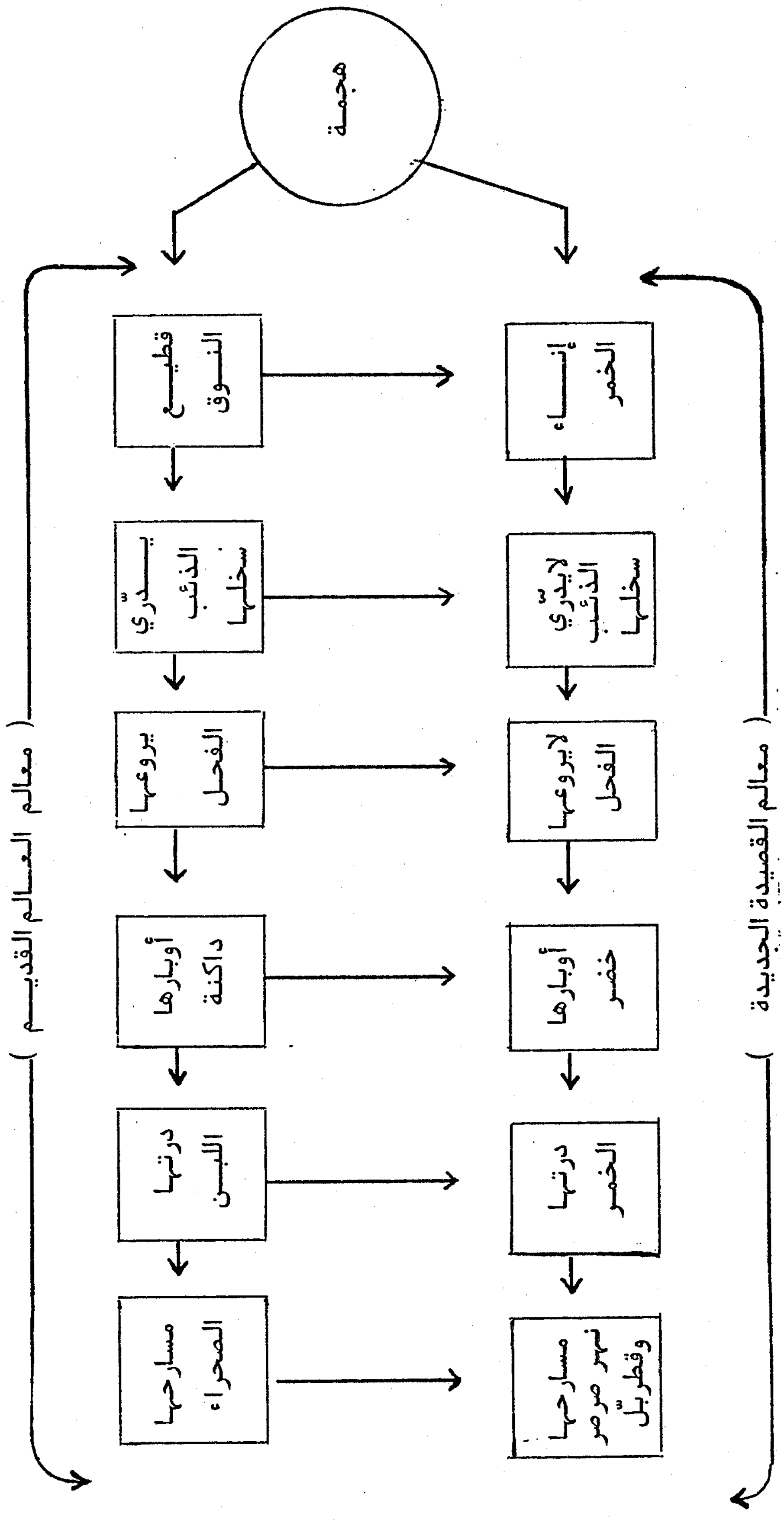
غير أن أبا نواس آثر أن يبدأ قصيدته ب " الهجمة " التي مكنته بما تحمله في طياتها من اشتراك لفظي بين قطيع النوق وإناء الخمر من أن يبعث الرموز الجديدة في العالم القديم . فالهجمة تنطوي على معنى التسلّط على

---

(١) أبو بكر الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ١٤٩

الآخـــــرين ( هَجَمَ ) مع الاحتفاظ بالمنعة للذات ولهذا فإن أبا نواس ينـــزع عن قطيع النوق هذا الاسم مادام الذئب يدّري سخله والفحل يروّعه .

وفي هذا الأفق الذي تنسلخ عن النوق أحقيتها بالاسم تكتسب الدّنــــــان وجودها وكأنها تقوم على استعارة معالم الناقة فلا تلبث أن يصبح لها أوبـــار ودرة ومسارح تتألق معها في عوالم أخرى مغايرة لعالم النوق فأوبارها خضــرٌ ودرتها الخمر ومسارحها قطربّل والصالحية .


هجمة
قطيع النوق
يذرّي الذئب سخلها
يروعها الفحل
أوبارها داكنة
درّتها اللبن
مسارحها الصحراء
إنساء الخمر
لا يذرّي الذئب سخلها
لا يروعها الفحل
أوبارها خضر
درّتها الخمر
مسارحها نهر صرصر وقطربّل
( معالم العالم القديم )
( معالم القصيدة الجديدة )

- ٣ -

وإذا كان إناء الخمر قد حلّ محلّ قطيع النوق في الأبيات السابقة فإنه يحلّ محل صورة أخرى من صور الشعر العربي في قوله (١) :

وقد يغدو إلى الحانوت زقّي ... فيأخذ عفوه دون الزّقـاقِ

وكُنّ إذا نزعن إلى مـــداه ... حوى قدامها قصب السباق

نتيجة مزنة من عود كـــرمٍ ... تضيء الليل مضروبَ الرواقِ

وأبو نواس يستغل في هذه الأبيات دلالة الزّق في اللغة على مطلق الإناء الذي يصنع من الجلد للماء أو اللبن أو الخمر فيبني أبياته على نقل سمـات دلو الماء إلى زق الخمر .

وللدلو في الشعر العربي تاريخ عريق يمدّ جذوره إلى حياة الرعي والسقاية التي كانت عماد الحياة العربية حتى أصبحت الدلو بما توصف به من امتـلاء وسبق رمزاً للعزّ والتمكن والغلبة وكانت على عكس ذلك من صفـات النقـص والتأخر رمزاً للضعة والضعف والهوان .

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ١/ ٢٢١

وأبو نواس يحلّ زق الخمر محل دلو الماء ثم يسقط عليه صفات الدلو فيجعله حائزاً على الصفو دون الكدر والسبق دون التأخر ويقيم بين زقه وبين زقاق الآخرين صراعاً شبيهاً بذلك الصراع الذي كان يثيره العربي الأول بين دلوه وبقية الدلاء ومن هنا تزدحم زقاق الخمر حول الحانوت كما كانت تزدحم دلاء الماء حول البئر .

## الفصل الرابع

# تكثيف اللغة الشعرية

كان من مظاهر أزمة المحدثين عند ابن طباطبا أنهم سبقوا إلى كلّ معنى بديع ولفظٍ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ولذلك كان لابدّ لهؤلاء المحدثين ـ في نظره ـ من ضرورة تمثّل أشعار القدماء على نحو يوجب لهم المزيّة في اعادة تناولهم للمعاني التي استفادوها ممن تقدّمهم وتكثروا بابداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها وزخرفتهم لمعانيها (١) .

ولهذا أصبح السّرق ـ كما يرى صاحب الوساطة ـ أشدّ خفاءً عند المحدثين لأنهم يعمدون إلى اخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب كما أنهم تكلفوا جبر مافيه من نقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال ، والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل (٢) .

وإذا كان النقاد والبلاغيون قد تصوروا الأمر من هذا الباب فقد اجتهدوا حق الاجتهاد في الكشف عن أخذ هؤلاء المحدثين من أشعار القدماء

---

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ٢٢
(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢١٤

حتى أصبح باب السرقات باباً لاتكاد تخلو منه كتب النقد والبلاغة .

وتراوحت نظرة النقاد إلى طبيعة العلاقة بين الشعر القديم والشعر المحدث ففي الوقت الذي اكتفى بعضهم بالتماس أي وجه من وجوه التشابه قد لا يتجاوز استخدام كلمة من الكلمات ليسم المتأخر بالسرقة (١) راح بعضهم الآخر ينعى مثل هذا التشدد ويضع للمسألة جملة من الضوابط يحتكم إليها لمعرفة أنواع الأخذ ومابينها من فروق كالفرق بين السرقة و الاختلاس والموازنة والمواردة والالتقاط وسواها مما اصطلحوا عليه من أقسام يبيحون بعضها ويحرّمون بعضها الآخر ، ويطعنون على من يأخذ بشيء ويلتمسون العذر لمن يأخذ بشيء آخر .

وظلّت أصالة المعنى المشترك أو أصالة المتقدّم من الشعراء مسألة متفقاً عليها بين هؤلاء النقاد وتقوم على مواضع التشابه أكثر من مواضع الاختلاف فإذا مانظر أحدهم إلى ماتميّز به المتأخر عن المتقدم فإنما ينظر

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢١١

إليه على أنه نوع من حذق الصنعة يستبيح به الشاعر شيئاً سبق إليه بالإغراق فيه أو تحويله إلى غير جهته أو قلبه أو الإضافة إليه أو النقص منه ، وتظلّ هذه الأشياء مجرّد زوائد تلحق بالمعنى الأصلي من باب الزينة أو المبالغة دون أن تؤخذ على أنها نمو للغة الشعرية داخل النص نفسه ، نمواً تصبح فيه امتداداً للنص وليست استعانة بوجود خارج عنه ويصبح انحرافها عن النموذج السابق لها توجهاً أصيلاً فيها وليس مجرّد محاولة للخروج عن ذلك النموذج فحسب .

وحينما كانت تتوارد في أشعار المحدثين أشياء مما كان يؤخذ مأخذ السرقات فقد كان سياقها الشعري الذي تأتي فيه يكشف عمّا كان ينهض به الشعراء المحدثون من تكثيف لصور اللغة الشعرية القديمة بما يعمدون إليه من إيغال في البُعْد الإيحائي الذي تؤخذ فيه الكلمات وإطلاقها إلى مايتوخونه فيها من آفاقٍ لم تمنح لها من قبل ولم يستطع النقد القديم والبلاغة أن يكشفاه .

حينما تطرق عبدالقاهر الجرجاني إلى بيت أبى نواس الذي يقول فيه [(١)] :

تتأيّا الطير غدوته ثقةً بالشبع من جزره [(٢)]

نعى على من ذهب إلى أنه سرقه من بيت النابغة :

إذا ماغدا بالجيش حلّق فوقه عصائب طيرٍ تهتدي بعصائب

جوانح ، قد أيقن أن قبيله إذا ماالتقى الجمعان أول غالب

وراح يحدّد مواطن الاختلاف بين القولين ذاهباً إلى أنّ أبا نواس قد نقل المعنى عن صورته التي هو عليها في شعر النابغة إلى صورة أخرى ، ثم راح يحلّل هذه الصورة التي توارد عليها النابغةُ وامرؤ القيس قائلاً :

" إنّ هاهنا معنيين : أحدهما أصل وهو علم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوّاً كان الظفر له وكان هو الغالب ، والآخر فرع وهو طمع الطير في أن تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى ، وقد عمد النابغة إلى الأصل وهو علم الطير بأن الممدوح يكون هو الغالب فذكره صريحاً وكشف عن وجهه ،

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ٤٢٣/١ والبيت من قصيدة مدح بها العباس ، مطلعها : أيها المنتاب عن عفره لست من ليلى ولا سمره

(٢) تتأيا : تترقب وتنتظر . الجزر : القتلى .

واعتمد ـ في الفرع الذي هو طمعها في لحوم القتلى وأنها لذلك تحلّق فوقه ـ على دلالة الفحوى ، وعكس أبو نواس القصة فذكر الفرع الذي هو طمعها في لحوم القتلى صريحاً فقال كما ترى :

ثقة بالشبع من جزره .

وعوّل في الأصل ـ الذي هو علمها بأن الظفر يكون للممدوح ـ على الفحوى ، ودلالة الفحوى على علمها أن الظفر يكون للممدوح هي في أن قال : " من جزره " وهي لاتثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم أن الظفر يكون له ، أفيكون شيء أظهر من هذا في النقل عن صورة إلى صورة "[(١)]

والمسألة تتجاوز أن تكون مجرّد نقل صورة يفتّش فيه عن الأصل والفرع ويتراوح فيه بين دلالة الفحوى ودلالة الذكر الصريح مما يلتمس بها الناقد للشاعر العذر أو الحق في أن يتناول معنى سبقه إليه غيره من الشعراء .

والمسألة لاتقتصر على بيت أبي نواس والنابغة فصورة الطير وهي تتعقّب الجيش وتأكل لحوم القتلى صورة تتردّد في الشعر العربي ، فكما

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ٣٨٥

ظهرت عند النابغة وابي نواس فإننا نجدها عند الأفوه الأودي ، الذي بدأ بذكر هذا كما يقول الآمدي [١] ، حيث يقول [٢] :

وترى الطير على آثارنا    رأي عين ثقة أن ستمار [٣]

وكذلك يقول حميد بن ثور في وصف الذئب [٤] :

إذا ماغدا يوماً رأيت غيايةً    من الطير ينظرن الذي هو صانعُ

ونجدها عند مسلم بن الوليد في قوله [٥] :

قد عوّد الطير عادات وثقن بها    فهنّ يتبعنه في كل مرتحل

غير أن مابين الأبيات من تشابه عليه ألاّ يصرفنا عما يكمن بينها من اختلاف يمنح كلاًّ منها بعده ومعناه وكذلك لا يتأتّى لنا أن نأخذ بيتاً منفصلاً عن سياقه ثم نقرنه إلى بيت آخر ننتزعه من سياق آخر . وإذا كان للطير معنى فإنما هو المعنى الذي يفضي إليه تركيب البيت كاملاً وإذا للبيت معنى

---

(١) الآمدى : الموازنة ٦٦/١
(٢) ديوان الأفوه الأودي ( مجموعة الطرائف الأدبية جمع الميمني ) ١٢
(٣) ستمار : تعطى الميرة .
(٤) الآمدي : الموازنة ٦٦/١
(٥) ديوان مسلم بن الوليد ١٢

فإنما هو المعنى الذي تترامى إليه القصيدة برمتها .

إن انتزاع بيت من الشعر من قصيدته ثم اعطاءه معنى خارج هذه القصيدة سوف يوقعنا في أحد أمرين : إما الوقوف عند حدود معناه النثري وبهذا لانتجاوز به حدود ما جاء في غيره من الأبيات . أو نتعلق بشيء من تعميم يحيله إلى تجلٍّ لفكر خرافي يستوي فيه أيضاً مع سواه ولا يعتد فيه بتركيبه اللغوي الذي به يتحقّق وجوده .

وحينما كان أبو نواس يقول :

تتأيا الطير غدوته　　　ثقةً بالشبع من جزره

فقد كانت اللغة لديه تحرّر نفسها من أوّل كلماتها عن طريق اسناد الفعل إلى الطير :

تتأيّا ← الطيرُ

بما تترامى إليه جملة (تأيّا ) من توقّف وتمكّث على نحو ماجاء في قول الكميت :

قف بالديار وقوف زائر　　　وتأيَّ إنك غير صاغر

وكذلك ماتقضي إليه هذه الجملة من معاني التنظر والتؤدة كما في قول لبيد :

وتأييتُ عليه ثانيا    يتقيني بتليل ذي خُصَل (١)

فالطير بما هو مجبول عليه من حركة وخفّة وانطلاق يتلبّسه التنظّر والتؤدة والتمكّث والتوقف وكأنما هو يزايل هذه الجبّلة المغروسة فيه مما يتأتّى بعده اسناد الثقة إليه فكأنما هذه الثقة تدفعه إلى السكينة وتعتقه من الاضطراب .

ولا بدّ لنا لكي ندرك ذلك من أن نبتدىء بارجاع البيت إلى موضعه في القصيدة التي مدح بها أبو نواس العبّاس بن عبد الله بن جعفر والتي جاء فيها :

أيها المنتابُ عن عفره (٢)    لستَ من ليلي ولا سمره

إذا مافعلنا ذلك فإن بامكاننا أن ندرك أن الرؤيا التي حرّكت البيت

---

(١) ابن منظور اللسان ( أيا )
(٢) المنتاب : الذي ينتابك . من عفره : من بُعدِه .

هي رؤيا تتحرك في ثنايا النص تتجلّى واضحة صريحة في مواضع منه وتنسرب خفية كامنة في مواضع أخرى فالطير الذي يتتبع آثار الممدوح تجلّى منذ البيت الثاني في القصيدة عقاباً يسلطه على الشجر الذي قد بلا المرّ من ثمره دون أن يحاول درءها عنه معلناً (١) :

لأذود الطير عن شجر      قد بلوت المر من ثمره

وبين البيتين تمضي القصيدة على النحو التالي :

فاتصل إن كنت متّصلاً      بقوى من أنت من وطره (٢)

خفتُ مأثور الحديث غداً      وغدٌ أدنى لمنتظره (٣)

خاب من أسرى إلى ملكٍ      غير معلوم مدى سفره

وسّدتْه ثنى ساعده      سِنَةٌ حلّتْ إلى شُفُرِه (٤)

---

(١) يتضح لنا من هذا الخطأ الذي وقع فيه الصولي حينما شرح هذا البيت والبيت الذي قبله في مطلع القصيدة قائلاً : " أي لستَ ممن يصلح لمودتي ، لأني قد ذقتُ مودتك وجرّبتها فرأيتك غداراً جافياً ، فلا أمنع من يريد ودك." ( شرح ديوان أبي نواس للصولي ١/٤١٦ .

(٢) القُوى : واحدة قوّة وهو الحبل . وطره : حاجته .

(٣) مأثور الحديث : مرويه .ومنه المثل : إتق مأثور الكلام .

(٤) السِّنة : النعاس . ثني ساعده : ماانثنى منه . الشُفُر : منبت الشعر في الجفن .

فامضِ لاتمنن عليَّ يــــداً     منُّكَ المعروفَ من كــدره

ربَّ فتيــانٍ ربأتهـــــم     مسقط العيوق من سَحَـرِه (١)

فاتقوا بي ما يريبهــم     إنّ تقوى الشيء من حـذره

وابنُ عمٍّ لا يكاشفنــا     قد لبسناه على غمــره (٢)

كَمَنَ الشنآن فيه لنا     ككمون النار في حجره (٣)

ورضابٍ بتُّ أرشفُــه     ينقعُ الظمآن من خصــره

علّـنيه خوطُ إسحلـة     لان متنـاه لمهتصــره (٤)

ذا ومغبرٍ مخارمه     تحسَـرُ الأبصارُ عن قُطُرِه (٥)

لاترى عينُ المبين به     ماخلا الآجال من بقـره (٦)

---

(١) ربأتهم : أي حرستهم ، يقال لمن يحرس القوم الربيئة لارتفاعه فوق الروابي للحراسه .

(٢) الغمر : الحقد والغلّ ، وهو الرجل الضعيف ، وهو الغمْر بتسكين وسطه ، وحُرِّك للشعر .

(٣) الشنآن : الحقد والبغض .

(٤) العلل : الشرب الثاني . الخوط : القضيب . والإسحلة : شجرة الأراك التي تتخذ منها المساويك . مهتصره : جاذبه ، يقال هصرتُ العود واهتصرته إذا ثنيته .

(٥) مغبرٍ : أي طريق كثير الغبار . مخارمه : أي طرقه . تحسَر : تكلّ وتتعب . قطره : جوانبه .

(٦) المبين : الناظر جيد النظر . الآجال : جمع إجْل ، وهو ولد البقر .

خاض في لُجّيه ذو جــزر ... يفعم الفضلين من ضُفُــره (١)

يكتسي عثنونه زبــــداً ... فنصيلاه إلى نَـحَــــرِه (٢)

ثم يعتمّ الحجــاج بـه ... كاعتمام الفُوف في عُشـرِه (٣)

ثم تذروه الريــاح كمـا ... طار قطن الندف عن وتره (٤)

كل حاجاتي ظفرتُ بها ... وهو لم تنــقَضْ قوى أشره (٥)

ثم أدناني إلى مــلــكٍ ... يأمن الجاني لدى حجره

تأخذ الأيدي مظالمها ... ثم تستذري ذرى عصــره (٦)

فاسلْ عن نوء تؤمّــله ... حسبك العباس من مطره (٧)

---

(١) ذو جزر : غليظ اليدين والرجلين . الضفر : ماضُفِر من حبل ونسع وغيره ، يفعم : يملأ .

(٢) العثنون : شعر في أسفل حنك البعير . النصل : الحجر الطويل ، شبه جانبي رأس البعير به . النخر : جمع نخره ، وهو طرف الأنف .

(٣) الحجاجان : العظمان فوق العينين . الفوف : الغلاف . العُشَر : نبات ثمره أبيض. شبه الزبد بالعشر . يقول يصير الزبد على حجاج عينه كالعمامة .

(٤) شبّه تطاير الزبد عن فم البعير وعن عينيه بتطاير القطن عن وتر من يندفه .

(٥) الأشر : القوّة .

(٦) تستذري : تستتر .

(٧) النوء : النجم ، وهو هنا المطر لارتباطه بحركات الأنجم .

ملكٌ قلّ الشبيــه لـه | لم تقع عين على خطـره (١)
لاتغطّى عنه مكرمـة | بربى وادٍ ولا خَمَـره (٢)
ذُلّلَت تلك الفجاج له | فهو مختار على بصـره (٣)
سبق التفريط رائده | وكفاه العين من أثـره (٤)
وإذا مجّ القنا عَلَقاً | وتراءى الموت في صوره
راح في ثنيي مفاضته | أسدٌ يدمي شبا ظفـره (٥)
تتأيّا الطير غدوته | ثقة بالشبع من جـزره
وترى السادات ماثلةً | لسليل الشمس من قمره

إن النظرة الناقدة لهذه القصيدة تكشف كيف أنها تقيم الأشياء فـي

---

(١) أي على مثيل له .
(٢) الخمر : ما واراك من شجر أو نبات .
(٣) الفج : الطريق بين الجبلين .
(٤) التفريط : التقديم . الرائد : المتقدم في طلب الكلأ . كفاه العين من أثره : اشارة إلى المثل : لاتطلبنّ أثراً بعد عين . يعني أنه قد قدّم العطاء ولم يحوج إلى الطلب .
(٥) المفاضة : الدرع الواسعة الفضفاضة . الشبا : الحدّ .

مستويين ينتزع أحدهما ما يكمن في الآخر من سوءٍ فتتراءى فيه الأشياء وقد انطوت على فسادٍ ثم لا يلبث أن يعلوها ما ينصب عليها وينزع عنها فسادها . وهذا ماكشف عنه جلياً ذلك الشجر الذي يكمن المرّ في ثمره ثم لا يلبث الطير أن يسقط عليه دون أن يذوده عنه ذائد .

من هنا يتراءى الفساد في الملك الذي يتوسّد ثني ساعده نائماً عن المكارم ، وفي ابن العم يكمن الشنآن فيه كمون النار في الحجر وفي عيني الفرس الجموح يغطيها زبدٌ ليس ببعيد عن سنة النوم التي غطت عيون الملك عن المكارم .

ثم يتجلّى خلال ذلك عالم آخر ينتزع فساد هذا العالم يتراءى في الملك الذي يجيء مرتبطاً بالمطر تارةً وبالشمس والقمر تارةً أخرى ويتجلّى في الفتيان تتزامن رفقتهم للشاعر واعتناؤه بهم بسقوط العيوق . وتهبّ الريح تجلو الزبد فيتطاير من عيني الفرس .

والعلاقة بين هذا العالم القوي وذاك العالم الذي ينخره الفساد علاقة جدلية فالملك الثاني يقاوم الأول والفتيان يُسقطون أبناء العم والريح تجلو

الزبد .

في هذه الأبعاد الدلالية تأتي الطير مرتبطة بالملك الثاني ، تتحرك في إطار ارتباطه بالمطر وبالشمس والقمر وفي نفس الإطار الذي ارتبط فيه الرفاق بالعيوق والفرس بالريح ، وكأنما هذه الطير امتداد له أو تحقيق لوجوده باعتباره جزءاً من هذه الكائنات المتسامية التي جاءت تضج بها القصيدة ، تطهّر الأشياء من فسادٍ يداخلها .

والتواشج بين الطير والملك منبث في ثنايا القصيدة ، يظهر واضحاً في تلك النظرة الثاقبة للملك تكشف له الأودية وتذلل له الفجاج ، فيختار على بصيرة ،وكأنما هو ذلك الطير يعلو ويلقي نظرة ثاقبة على الأرض لاتخفى عليه منها خافية .

والثقة التي تتسم بها الطير جزء من معطيات هذه النظرة الثاقبة التي لايبقى معها مجال للشك ولا للريبة .

وكلمة " القتلى " التي تطالعنا في لفظ " الجزر " تتجاوز ما حاول

الجرجاني إرجاعها إليه من ذكر للفرع والأصل ومقارنة ذلك ببيت النابغة ، ذلك أنها مسألة تنبع من السياق الذي تنتزع فيه الأشياء انتزاعاً مضمخاً بالدم يتجلّى في الأسد الذي تدمي أظافره.

وحينما قال أبو تمّام متناولاً نفس صورة الطير (١) :

وقد ظُلِّلت عقبانُ أعلامه ضحى      بعقبان طيرٍ في الدماء نواهلِ

أقامت مع الرايات حتى كأنها      من الجيش إلا أنها لم تقاتلِ

اختلف النّقاد حول قوله ، فذهب الآمدي إلى أنه زاد على من سبقه بقوله :

إلاّ أنها لم تقاتل (٢)

غير أنه عاب عليه وصفه لها بأنها نواهل وذلك لأن " العقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء وإنما تأكل اللحوم " (٣) .

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٨٢/٣ وهو من قصيدة في مدح المعتصم والافشين ، مطلعها :

غدا الملك معمور الحرا والمنازل      منوّر وحف الروض عذب المناهل

(٢) الآمدي : الموازنة ٦٥/١

(٣) المصدر نفسه ٢٥٥/١

وانتقد القاضي الجرجاني ما استحسنه الآمدي محاولاً الربط بين البيتين حينما قال " زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله :

إلاّ أنها لم تقاتل

فهو المتقدم ، وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله :

في الدماء نواهل

واقامتها مقام الرايات . وبذلك يتم حسن قوله " إلا أنها لم تقاتل "(١)

وعلينا أن نتجاوز حدود المقارنة بين أبي تمام وسواه من الشعراء فالطير عنده ليست هي الطير عند أبي نواس أو مسلم أو الأفوه ، وقوله " إلاأنها لم تقاتل " ليس مجرّد زيادة ، وعمل أبي تمام لايمكن أن يؤخذ مأخذ المقابلة بين صورة وصورة مما يلتمس به تحسين الكلام وتزيينه .

فأبو تمام يفرّ من لفظ " الطير " الذي تردّد عند الشعراء قبله إلى لفظ آخر هو " العقبان " وليست المسألة مسألة خروج من جنس الطير عامة إلى نوع مخصص منه ، ذلك أنها عملية أصيلة تجعل من لفظ " العقبان " محوراً لحركة اللغة الشعرية في البيت . فالعقاب كلمة تدلّ على هذا الجنس

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢٧٤

من الطير كما تدل على الراية في آن واحد [(١)] . وقد نهض أبو تمام في بيته بمحاولة فكّ ماتنطوي عليه هذه الكلمة من اشتراك بتفتيق المعنيين وتحريكهما في أفقين متوازيين هما : الأعلام والطير . ومن هنا وجدنا أنفسنا أمام هذين التركيبين :

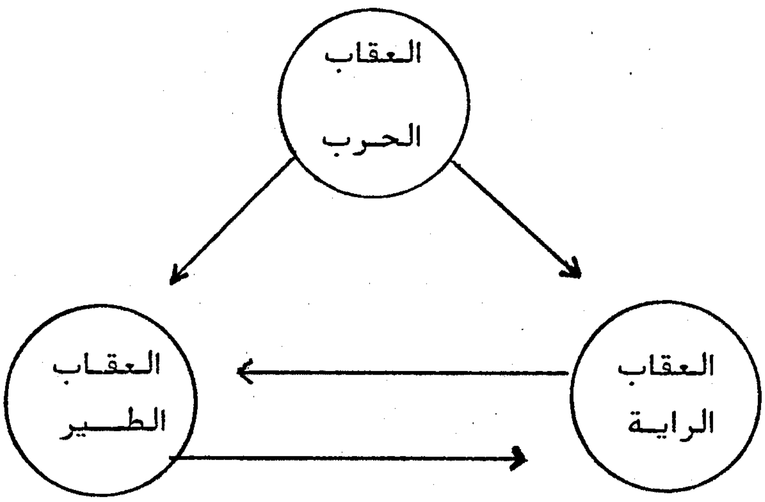
عقبان أعلامه ...

عقبان طير ..

وتترامى الكلمة إلى أفق آخر يتحرك فيه المعنيان السالفان حينما يصبح للعقاب معنى ثالث هو الحرب . وكأنما الحربُ العقاب تتولّد منها الرايةُ العقاب والطير العقاب :

---

(١) جاء في اللسان مادة " عقب " ( العقاب : الراية ، والعقاب : الحرب ، والعقاب علم ضخم . وفي الحديث أنه كان اسم رايته عليه السلام العقاب ، وهي العلم الضخم .


العقاب
الحرب
العقاب
الطير
العقاب
الراية

مجال آخر تتحرّك فيه الرؤيا هو هذه العلاقة التي يولّدها الشاعر بين التظليل والضحى ذلك أن للضحى ارتباطاً وثيقاً بارتفاع الشمس واشتداد حرّها على نحو تتبادر معه فكرة العطش والظمأ كما تتجلّى في قوله تعالى : "وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى"(١) ومن هنا تتولّد فكرة الشّرب الذي يتوجّه بدوره إلى الدّم الذي يفرزه موقف الحرب والموت وتمنحه صورة الطير تشرب منه كثافة وغزارة ترتفع بالصورة إلى أفق يغطيه طوفان من الدماء ، ويبلغ بالحرب وآثارها حالة لايمكن تصوّرها خارج الشعر .

ولذلك نجد في البيت التالي لهذين البيتين الدمَ وقد استحال إلى مطرٍ تسقي به أعالي الرماح أسافلها :

فلما رآه الخرّميون والقنا بوبل أعاليه مغيثُ الأسافل

ولا مكان هنا لأكل الطير للحم ذلك أن العطش هو البُعْد الذي يمنح صور القصيدة دلالاتها وأجواءها التي تتحرك فيها وتحرّكها ، وكذلك فإن من شأن التداخل بين العقاب / الراية والعقاب / الطير أن يجعل من الطير

---

(١) سورة طه آية ١١٩

هنا عنصراً قابلاً للتداخل مع الدم كما أن الرايات عنصر قابل للتخضّب بالدم وليس من علاقة له باللحم .

و شربُ العقبان للدم الذي أنكره الآمدي مما يمكننا أن نجد له أصلاً في هتاف طلب السقيا الذي ظلّت العرب تعتقد أن الهامة تصرخ به على قبر القتيل حتى يؤخذ بثأره ، وقد جاء في قول ذي الأصبع العدواني (١) :

يا عمرو إن لم تدع شتمي و منقصتي      أضربكَ حتى تقول الهامة اسقوني

وحينما جاء المتنبي بعد ذلك فجّر في الصورة استسقاء الطير للدم صريحاً وذلك في قوله (٢) :

سحابٌ من العقبان يزحف تحتها      سحاب إذا استسقى سقته صوارمه

منمياً ما يمكن أن يُفضي إليه السحاب من علاقات تتواشج بين العطش و طلب السقيا مازجاً بين الماء والدم في عالم ينبني على العالم الذي أسسه أبو تمّام قبله حينما جعل الطير تنهل من الدم .

---

(١) ابن سعيد الأندلسي : نشوة الطرب ٢/ ٧٨٩
(٢) ديوان أبي الطيب بشرح الكعبري ٣٣٨/٣

وإذا عدنا إلى أبي تمام فإننا نلاحظ أن علاقة (العقاب / الراية ) و ( العقاب / الطير ) تفضي في البيت الثاني إلى تلازم بين الاثنين حينما تقيم الطير مع الرايات وكأنها تلتحم بالأصل الذي جاءت منه في قوله :

أقامت مع الرايات ..

بما ينطوي عليه هذا التعبير من توتّر مع حركة الطير التي تتناقض مع سكونية الاقامة وثباتها . وهذا التوتّر هو الذي يفضي بدوره إلى دفع مايمكن أن يؤدي إليه كون الطير من الجيش و ما يقتضيه ذلك من مشاركتها إياه في القتال فكأنما أراد الشاعر أن يدفع ما يتبادر إلى الذهن من إمكانية هذه المشاركة حينما قال :

إلّا أنها لم تقاتل

وهو تحرير لفكرة الإقامة مع الرايات تكون فيه العقبان مع الجيش غير أنها لا تخرج عن إطار إقامتها معها .

وقد كان كلثوم بن عمرو العتّابي أحد الشعراء الذين أسسوا لمذهب البديع فلا يذكر بشّار حتى يذكر معه ابن هرمة والعتابي ، ومن هنا ذهب بعض الباحثين المتأخرين إلى القول بتتلمذ العتابي على بشّار وتتلمذ أبي تمام على العتابي يصلون بين طرفي هذه المدرسة ويتلمّسون تنامي اللغة الشعرية بين أعلامها . يقول الدكتور أحمد محمد النّجار " وقد عرف العتابي طريقه إلى الإجادة والإبداع يوم اتجه بشعره إلى بشّار تقديراً منه لفنّه وأستاذيته في هذا البديع الذي فشا على لسانه وكثر في أشعاره حتى عرف به وصار العتابي يخطو على هذا الطريق خطوةً خطوةً مقتفياً آثار بشّار حتى شأى في ذلك شأوه وعرف البديع بهما وبابن هرمة في أول الأمر قبل أن يملأ آفاق الشعر "(١)

وتحدّث عنه الدكتور مصطفى الشكعة فذهب إلى " أن شعره

---

(١) د. أحمد محمد النجار : العتابي أديب تغلب في العصر العبّاسي ٤١

النابع من ثقافته قد تميّز بالفكرة العميقة والصورة البارعة الأمر الذي يجعلنا لا نتردد في أن نعتبره صاحب " الفكرة الشعرية "التي تتلمذ عليها وقلّدها فيما بعد شاعر العربية الكبير أبو تمام "(١) .

وقد رفض القدماء المقارنة بين العتّابي والعبّاس بن الأحنف وذلك لانتمائهما إلى مدرستين مختلفتين وذلك يتضح مما رواه صاحب الموشح من أن أبا أحمد يحي بن المنجم قد ناظر رجلاً يعرف بالمتفقة الموصلي في العبّاس بن الأحنف والعتابي فعمل يحي في ذلك رسالةً وأنفذها إلى علي بن عيسى لأن الكلام كان بحضرته ، قال الصولي ـ كما يروي صاحب الموشح ـ : وقد حضرتُ أنا ذلك المجلس فكان مما خاطبه به أن قال : ما أهّل نفسه قط لتقديمها على العبّاس بن الأحنف في الشعر ، ولو خاطبه بذلك مخاطب لدفعه و أنكره ، لأنه كان عالماً لا يؤتى من

---

(١) د. مصطفى الشكعة : الشعر والشعراء في العصر العباسي ٤٩٥

معرفة بالشعر ، ولم أرَ أحداً من العلماء بالشعر قط مثّل بين العبّاس و العتابي ، فضلاً عن تقديم العتابي عليه لتباينهما في المذهب ، وذلك أن العتّابي متكلّف ، والعبّاس يتدفّق طبعاً ، و كلام هذا سهل عذبٌ وكلام ذاك متعقّد كَزٌّ ، ولشعر هذا ماءٌ ورقّة و حلاوة وفي شعر ذاك غلظٌ وجساوة .. "(١) .

وعلينا أن نأخذ ما تترامى إليه الأحكام بالتعقيد والتكلّف و الكزازة و الغلظ و الجساوة في الإطار الذي كان ينظر فيه إلى المدرسة التي ينتمي إليها العتّابي والتي وسمت في النقد بمدرسة الصنعة ثم نظر إلى عمل الشعراء فيها على أنه ضرب من الصنعة يقاس بمدى لطف الصانع وحذقه و مهارته و مقدرته على إخفاء تكلّف هذه الصنعة .

---

(١) المرزباني : الموشّح ٢٦٥

و عمق الفكرة والتلمذة على يد بشّار لا تؤخذ إلاّ على أنها ضرب من محاورة اللغة و المضي بها قُدُماً في سبيل الشعر عن طريق السياق الجديد الذي يضعه فيها الشاعر و الذي يبنيه على السياق الذي أنجزه الشعراء قبله ، وذلك هو ما ينبغي أن ندرك به ما رواه المرزباني في الموشّح من اتهام للعتابي بالسرقة من بشّار وذلك في بيته الذي يقول فيه :

في مآقي انقباضٌ عن جفونها     وفي الجفون عن الآماق تقصير

فقال : " هذا بيتٌ أخذه من قول بشّار الذي أحسن فيه غاية الإحسان وهو قوله :

جفت عيني عن التغماض حتى     كأن جفونها عنها قصار

فمسخه العتّابي . على أن بشاراً قد أخذه من قول جميل :

كأن المحبّ قصير الجفون لطول السهادِ ولم تقصر

إلاّ أن بشّاراً قد أحسن في أخذه ، ولم يبلغ جميلاً ، وجاء هذا إلى المعنى قد تعاوره شاعران محسنان مقدّمان و أحسنا فيه فنازعهما إيّاه فأساء ، وحقّ من أخذ معنى ـ وقد سبق إليه ـ أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه فأمّا إذا قصّر عنه فإنه مسيء معيبٌ بالسرقة مذموم في التقصير "(١) .

و المسألة قبل أن تكون ضرباً من السرقة يجتهد النقّاد في الكشف عنها كانت عملاً شعرياً يحاوله الشعراء مدركين ما يحاولونه ، ويتحدّثون به على نحو ماتكشفه لنا القصة التي يرويها المرزباني نفسه في الموشّح من أن رجلاً جاء إلى العتّابي فقال له : ما أردت بقولك :

---

(١) المرزباني / الموشح ٢٦٦

في ناظريّ انقباضٌ عن جفونهما[1] وفي الجفون عن الآماق تقصير ؟

فقال : أمتعلّمٌ أنت أم متعنّت ؟ قال : بل متعنّت . قال : لا أدري . قال : أفتقول مالا تدري ؟ وألحّ عليه بالسؤال . فقال : أردت أن أحكي قول بشار :

جفت عيني عن التغماض حتّى كأن جفونها عنها قصارُ

يروّعه السرار بكلّ فجٍّ مخافة أن يكون به السرار

فلم يتهيألي أن ألحق هذا القول .. "[2]

والعمل الشعري لا يؤخذ مقروناً بسواه لتكشف جودته ورداءته ذلك أن له موضعاً في النّص ينبغي أن يقوّم به ، وكذلك فإن تنامي اللغة الشعرية إنما هوضربٌ من تكثيفها و المضي بها إيغالاً في الشعر وليس

---

(١) ( ناظريّ ) مكان ( مآقيّ ) هي الرواية الأخرى للبيت في الموشّح ، وقد آثرنا الرواية الأولى لما سوف يتضح من تحليل البيت لاحقاً .

(٢) المرزباني : الموشّح ٢٢٦

مجرّد زيادة يلتمس بها الشاعر حقاً فيما هو ليس من حقّه .

وإذا مانظرنا إلى الأبيات الثلاثة لجميل وبشّار والعتّابي خارج إطار الأحكام بالجودة و الرداءة فإننا بإمكاننا أن نتابع كيف استطاع الشعراء الثلاثة أن يخطوا خطوات متتابعة تتأسس اللاحقة منها على السابقة كي يبلغوا بالفكرة الشعرية مداها ، فبشّار يحرّر بيت جميل من الجملة النثرية التقريرية التي ألجم بها بيته حينما قال : " ولم تَقْصُرِ" وهي جملة تحدّ من انطلاقة الشعر و تسعى إلى تأكيد الواقع الملموس الذي ليس هناك حاجة إلى تأكيده ، وكذلك يحرّر بشّار بيت جميل من هذه التعميمية التي يطلقها فيه "**كأن المحبّ**" ليمنح التجربة خصوصية تتضح في هذه النسبة " جفت عيني " ويخرج البيت من إطار الجملة الاسمية الثابتة إلى الجملة الفعلية وما تسبغه على المعنى من حركة وحيوية ، وعلى مستوى التركيب يخلّص بشار بيت جميل من هذا

التركيب المنطقي الذي ساقه فيه " كأن المحب قصير الجفون لطـــول السهـــاد " وهو تركيب يقوم على اثبات العلّة و المعلول على نحو يحدّ من انطلاقة الفكر الشعري الذي يجافيه سياق المنطق العقلي المتحـــرّك في إطار السببيّة .

و حينما جاء العتّابي إلى البيت كان أهم إنجاز له فيـــه أن أعتقه من أن يكون احتمالاً تقرّبه أداة التشبيه التي تصدّرت بيت جميـل وظلّت محتفظة بمكانٍ لها في صدر عجز بيت بشّـار :

كأن المحبّ قصير الجفون ..

كأن جفونـهـــا عنـهـــا قصارُ

بحيث تظلّ الفكرة الشعرية تتحرّك في إطار التشبيه الذي كلّمـا أوشكت اللغة أن تمضي به بعيدة عن الواقع المجسّد ربطتـــــه أداة التشبيه " كأنّ " فلم تتجاوز به أن يكون ضرباً من العلّة المتوهمة .

و من هنا فإن العتّابي يعتق المعنى الشعري من إطار التشبيه ليغدو حقيقة شعرية متحققة في اللغة ففي المآقي انقباض كما أن في الجفون تقصيراً[١] .

ووقوف العتّابي على بيت بشّار وقوف متأنٍ يفتق فيه امكاناته ويستخرج منه احتمالاته ، فالتقصير يستدعي الانقباض ، والعلاقة بين الجفون و المآقي لا تسير في خط ذي اتجاه واحدٍ و إنما هي قابلة للارتداد ثانية ممايتأتي معه تركيب لغوي متناسق يستغرق الرؤيا الشعرية ويقلّبها على أكثر من وجه في علاقة متبادلة متماثلة تتمزّق فيها العيون بين المآقي والجفون وقد انقبض أحدهما عن الآخر ، وقصر ثانيهما عن الأول .

وأخيراً فإن بيت العتّابي ، قبل أن يكون مجرّد أخذ من بشّار ، هو نابع من تلك الرؤيا التي تلتقي فيها العين وقد عجزت أجفانها

عن إغلاقها بالدّمنة وقد كشفتها الريح فعرّت فيها الطلل الذي كان الشعراء يلحّون على طمس الريح له ، وهي كذلك الرؤيا المتضادة التي تترك العين عارية من الأجفان لتغمرها بماء الدمع فتتوتّر بين حالتين متناقضتين كما يتجلّى في مطلع قصيدته التي يقول فيها :(١)

ماذا شجاك بحوّارين من طَلَلٍ ‍ ‍ ‍ و دمنةٍ كشفت عنها الأعاصيرُ

شجاك حتّى ضمير القلب مشتَرَكٌ ‍ ‍ ‍ والعين إنسانها بالماء مغمور

في ناظريَّ انقباضٌ عن جفونهما ‍ ‍ ‍ وفي الجفون عن الآماق تقصيرُ

***

إن مثل هذه العلاقة المتوترة بين الأبيات التي جرت كتب البلاغة

---

(١) أبوالفرج الأصفهاني : الأغاني ٤٦٣٦/١٣

والنقد على إدراجها في باب السرقات ـ علاقةٌ لايمكن أن يدرك مدى عمقها وبعدها غير من حملوا على مضايقها من الشعراء على نحو ماتكشف لنا القصة التي رواها ابن رشيق في العمدة عن أبي تمام حينما قال :

" وكان أبو تمام يكره نفسه علي العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه بعض أصحابه ، قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ـ فأذن لي فدخلت ، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء ، يتقلّب يميناً وشمالاً فقلتُ : لقد بلغ بك الحرّ مبلغاً شديداً ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال . فقال : الآن وردت ، ثم استمدّ وكتب شيئاً لا أعرفه ، ثم قال : أتدري ما كنتُ فيه مذ الآن ؟ قلت : كلاّ ، قال : قول أبي نواس :

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس عليّ حتى أمكن الله منه فصنعتُ :

شرست ، بل لنت ، بل قانيت ذاك بذا       فأنت لاشك فيك السهل والجبل "[(١)]

ولأن عمل الشعر عند ابن رشيق لايحوجُ إلى مثل هذا الجهد والعناء فقد علّق على القصة قائلاً " ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنمّ البيت بما كان داخل البيت ؛ لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمّل بيّن "[(٢)] .

غير أن الأمر عند أبي تمام كان على خلاف ذلك ، فقد كان قلقه قلق من أراد أن يبلغ بالفكرة الشعرية مداها ، ولذا لم يتوقف عند حدود التقابل بين الشراسة واللين بل استخرج منهما ضدين آخرين ألّف بينهما فكان منهما السهل والجبل اللذين أسبغهما على الممدوح ، ولعل ذلك هو البعد الذي دفع ابن رشيق إلى اعتقاد التكلّف والصنعة في البيت .

ولغة أبي تمام تنزع نحو البلوغ بالفكرة الشعرية إلى آفاقها القصوى ومن هنا نراه ينتزع من مصادر أبي نواس الأفعال :

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١١/٣ وهو من قصيدته في مدح المعتصم ومطلعها :

فحواك عين على نجواك يا مَذِلُ       حتّام لايتقضى قولك الخَطِلُ

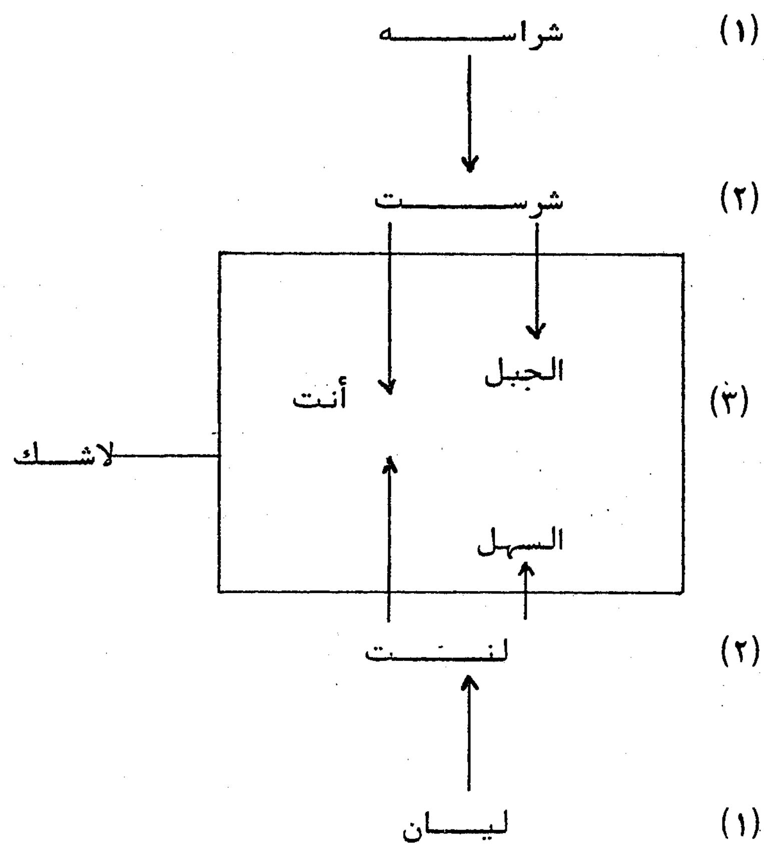
(٢) ابن رشيق : العمدة ٢٠٩/١

شراسة ←── شرستَ

الليـان ←── لـنـتَ

ثم تتصل هذه الأفعال بفاعلها ، يتجلّى في ضمير التاء التي تسند إليه فلم يعد في الممدوح شراسة وليان بل إنه شَرِس ولان بما يمنحه إسناد الفعل إليه من توتّر وبعد .

ثم تنهض ( بل ) لتضرب عن ذلك المستوى مؤسّسة لما سوف يليها من مستوى تأخذ فيه الشراسة والليان أفقاً جديداً تمتزجان به في حركة تلتقي فيها الأضداد ، ويبرز الضمير بعد ذلك ( أنت ) وكأنه ينشقّ من الضمير المتصل فيقوم ناهضاً بنفسه يدفع الشك باليقين فتتراءى فيه الجملة المعترضة ـ لا شك ـ وكأنها ترتفع بهذا المستوى الشعري عن أي مماراة فيه .


(١) شراســـــه
(٢) شرســـــت
الجبل
أنت
(٣)
لاشــك
السهل
(٢) لنــــت
(١) ليـــان

إن عمل الشعراء المحدثين كان تكثيفاً للغة بما انتهت إليه من أبعاد شعرية عند من سبقهم وهو عمل لا يمكن إدراكه بأخذه مأخذ السرقة أو النظر إليه على أنه محاولة ذكية للتميّز عن السابقين بل هو عمل أصيل من أعمال الشاعرية يستوجب الوقوف عنده للكشف عن أبعاد اللغة الشعرية ومعانيها التي تطرحها تقاطعات السياقات المختلفة عند الشعراء المحدثين .

---

مصطلح (التكثيف) تعريب للمصطلح الانجليزي The Intensification والفرنسي L'intensification ويطلق في الأصل على تكثيف الصورة الفوتوجرافية بزيادة وتقوية ألوانها ومعالمها عند معالجتها كيميائياً ، وقد أطلق في علم اللغة العام على حدّة النبر وموقعه على المقطع ، ثم نُقل للنقد اللغوي للدلالة على عمق الرؤيا الشعرية والإيغال فيها عن طريق استثمار الانجازات السابقة للشعراء و البناء عليها أو الجمع بينها للبلوغ بها آفاقاً لم تبلغها من قبل .

يقول الدكتور عبدالسلام المسّدي في المعجم الذي ألحقه بكتابه ( الأسلوبية والأسلوب ): "التكثيف L'intensification المادة فصيحة في بنيتها الفعلية : كَثُف يكثُف كثافة وتكاثف : غَلُظ وكثر والتفّ فهو كثيف ، وتستعمل صيغة استكثفَ الشيء ـ كان كثيفاً ، واستكثف الشيءَ : وجده كثيفاً ، أما المطّرد حديثاً دون أن يكون قياسياً فهو استعمال صيغة فعّل وتفعّل " . ( عبدالسلام المسّدي : الأسلوبية والأسلوب ١٨٨ )

# الباب الثاني

# معالم اللغة الجديدة

# الفصل الأول

# الغموض في شعر المحدثين

إذا كان من غموض المحدثين ماحمل أبا سعيد البصير وأبا العميثل الأعرابي على أن يهتفا بأبي تمام عندما قرأ مطلع قصيدته :

هنّ عوادي يوسف وصواحبه فعزماً فقِدماً أدرك السؤلَ طالبه

قائلين له : لِمَ لاتقول مايُفهم (١) . إذا كان في شعر المحدثين مثل هذا فإن مواضع من شعرهم جاء متسمةً بالغموض الذي يعاد فيه تشكيل صورة العالم وتنصب فيه المعالم المختلفة للقصيدة الجديدة عند هؤلاء الشعراء .

وإذا كان الغموض سمة في شعر هؤلاء المحدثين فإن ما يغرينا بتجاوز هذا الغموض والتساهل في التعامل معه إنما هو الوقوف على معانٍ نتوهّم أنها هي كلّ ما في الشعر ، ولذلك كان المشكل في شعر هؤلاء المحدثين هو ذلك الشعر الذي لم يستطع النقاد والبلاغيون حلّ أبياته إلى جملٍ نثرية يرونها في المعنى ، أما تلك الأبيات التي تيسّر لهم تجاوز شعريتها والوقوف على شيءٍ من مضمونها فقد سكتوا عنها متغاضين عن غموضها وعما يمكن أن يكشفه الوقوف المتأني عن لغتها من روح شعرية لايمكن الوقوف عليها دون مراعاة السياق الذي جاءت فيه .

ولغة الشعر ببنائها على الإيحاء الذي تتجاوز فيه الكلمة ما يؤلف منها من دلالات مباشرة نشير بها إلى الأشياء لذلك فإنها تبطن أكثر مما تظهر وتخفي أكثر مما تعلن وتحملنا على الوقوف طويلاً أمامها

---

(١) ديوان شعر ابي تمام بشرح التبريزي ١/٢٩٧

نتلمّس فيها ضرباً من المعرفة لا سبيل للنظرة العجلى إليه ، وذلك هو ما يكمن وراء الصور البيانية التي هضمتها* البلاغة* حقها من المضامين الإنسانية الحية ، وأحالتها إلى صور حسّية يوائم الشاعر فيها بين جملةٍ من مدركات البصر والسمع والشم مما تلتقطه حواسه من عالم المادة الجاثمة في كل مكان حوله .

إن لغة الشعر لغة تحاول أن تصل إلى الخفي خلف الظاهر، والغامض وراء الواضح ، وتترامى إلى معادن الحقائق واستجلاء الروح الكامنة في الأشياء ، والشاعر في كل ذلك يبني الفكر على الفكر ، ويُنشئ اللغة على اللغة ، ويستغرق في كل ذلك حتى يبلغ بما يتناول غايته ، متجاوزاً كل أفق تحقّق قبله على نحو ما يكشف عنه قول أبي تمام :

ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت ... حياضك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوب العقول إذا انجلت ... سحائب منه أعقبت بسحائب

وإذا مانظرنا في شعر هؤلاء المحدثين منذ بشّار فإننا نجده شعراً مكتظّاً بالغموض ، تسبح فيه الأشياء في عالم أثيري عليه مسحةٌ روحية

تتعالى فيه الأشياء عن واقعها المادّي إلى آفاق شعرية جديدة .

يقول بشار بن برد (١) :

وقل لمرتفق في بيتِ مملكةٍ ... قولاً تبرأ منه الغيّ والفندُ (٢)
ماذا ترى ياوليّ العهد في رجلٍ ... بقلبه من دواعي شوقه كمد
أقام في بلدٍ حتى بكى ضجراً ... من بعضها وبكت من بعضه بلدُ
إذا أتاه غداً أو بعده ثقل ... تغدو إليه به الأنباء والبرد
وقُرّبتْ لمسيرٍ منك يومئذٍ ... مراكبٌ منك لم تُولدْ ولا تَلِدُ
تغلي بهنّ طريق مابه أثرٌ ... في مستوى مابه حزنٌ ولا جَدَدُ (٣)
لافي السماء ولا في الأرضِ مسلكها ... ولا تقوم ولا تمشي ولا تَخِدُ
ولا يذقن أكالاً مابقين ولا ... يشربن ماءً وهنَّ الشرَّع الوُرُدُ

---

(١) ديوان بشار بن برد ١٩٧/٢ . وهي من قصيدة في مدح المهدي وموسى ، مطلعها :
أقوى وعطل من فراطة الثّمد ... فالربع منك ومن رياك فالسندُ
(٢) مرتفق : ثابت متمكن ، وهو مشتق من جامد وهو المرفق ، لأن الذي يتمكن من المجلس يستند على مرفقيه .
(٣) الطريق الذي لاأثر به هو طريق البحر . وشبّه شقها عبابَ الماء بغليان القدر .
" الحزن " : ماغلظ من الأرض . " الجدد " : الأرض المستوية .

جونٌ مجلّلةٌ قُعْسٌ مجرشعةٌ ... مابات يُرْمِضُها أيـنٌ ولا خَضَدُ (١)
تُلْوى الأزمة في أذنابها وبها ... في السيرِ يُعدَلُ إن جارت فتقتصدُ (٢)
من كل مُقْرَبةٍ للسير منقزةٍ ... خوفاً تجمّع منها الجؤجؤ الأُجُدُ (٣)
من سبعة فإذا أنشأت تحسبها ... وقّاكها كُمَّلا في كفّك العَددُ
السَّمْرُ والنّجْرُ والنجّار يقرعها ... والفقرُ والقِيرُ والألواح والعمدُ (٤)

---

(١) مجلّلة : لابسات الجُلّ ( بضم الجيم ) وتشديد اللام ، وهو ثوب يوضع على كفل الدابة ، وأراد هنا مايكسى به داخل السفينة . القعس : المرتفعة الأعناق من الازدهاء من الخيل ، وأراد هنا ارتفاع مقدّم السفينه . مجرشعة : مشبّهة بالجُرْشُع ( بضم فسكون فضم ) ، وهو العظيم الصدر المنتفخ الجنبين ، وهو من صفات السفن . الأين : الاعياء والتعب . الخَضَد : وجع الأعضاء .
(٢) أوغل في الألغاز فجعل أزمّة هذه المراكب تلوى في أذنابها ، وشأن الزمام أن يُلوى على قربوس السرج أو عنق الفرس . وأراد بالأزمّة : الحبال التي يستعملها النوتية .
(٣) مُقْرَبة : يقال فرسٌ مُقْرَبة : أي تدنى إلى صاحبها وتكرم ولا تُهمل ، وهي وصف للسفن أي تدنى من الشاطيء . منقزة : وثّابة ، وقد جعلها منقزة لأن سير السفن كالوثب تطفر إذا حرّكتها المجاديف ودفعتها الأمواج . " الجؤجؤ ": الصدر . الأجد : المجتمع القوي .
(٤) السَّمْر : وضع المسامير . النجر : قطع الخشب وتسويته . الفقر : الظاهر أنه أراد صنع فقار السفينة أي اللوح الغليظ الجامع لدفتيها . القير : لغه في القار وهو الزفت الذي تطلى به السفينة فلا يتسرب إليها الماء . العمد : الصواري التي يربط بها الشراع .

فقدْ وَفَتْ ولَـهَا في وَفْقِها عَلَمٌ ... مثل السحابة في أقرابها زَبَدُ (١)

... فبات عرشك فوق الماء يحمله ... بحرٌ تلاطم فيه الموج والزّبَـدُ

والريح مُرْسَلةٌ والماء منصلتٌ ... وأنت مرتفق والسيرُ منجـردُ (٢)

تكشف اللغة في البداية حالة من حالات الممدوح وهي " الارتفاق " وكأنما هو يقاوم بهذه الحالة من الثبات والتمكن حالةَ الرحلة التي غيّبت المحبوبة في بداية القصيدة وتهدّد الأنا الشاعرة والممدوح بعد أبيات قليلة .

وإذا كان وضع الارتفاق يقاوم الرحلة فإن من شأن " بيت المملكة " أن يكون بديلاً من ذلك الطّلل الذي أقوى وعطّل من قبل حينما خلا من المحبوبة الراحلة . والعلاقة بهذا الممدوح تتجسّد في القول الذي يسنده الشاعر إلى شخص يجرّده من نفسه ويجعله أهلاً لخطاب الممدوح

---

(١) العلم : الشراع . الأقراب : جمع قُرْب ، وهو الخاصرة إلى مراق البطن . والزّبَد : زبد البحر الذي يكون على سطح السفينة .
(٢) " منصلت " كالسيف المنصلت . " السير المنجرد " : الذي يمتد من غير أن يلوي على شيء .

بينما يتوارى الشاعر في حالة غياب يتجلّى في كلمة " رجـــل " التـي يستغرقها التنكير فلا ندرك منها إلاّ ذلك الكمد الذي يملأ القـلـب وذلك الضجر الذي يُفضي إلى البكاء .

وتتوتر اللغة بين موقفين : موقف مثول الشاعر بين يدي الممدوح ومخاطبته ، وهذا يمنحه غير قليل من القوّة والثبات ، وموقف السقـوط في دوّامة الكمدوالضجر . وهذا القول الذي يمنح الشاعر موقفه القـوي يمتاز بأنه من النقاء والصدق بحيث يبرأ من الغيّ والفند . ولكـن الشاعر يفرّ من هذا الأسلوب المعتاد ويقلب ماهو مألوف .

وإذا كان من المألوف أن يبكي الإنسان ضجَراً من بلدٍ ما فإن بشار يفرّ من هذا الإلف حينما يضع إزاءه بلداً أخرى تبكي ، وتمتدّ حالـة

التمزّق لتشمل هذا البيت حينما يصبح الشاعر أجزاءً تتوزّع بين بلدين يبكي جزءٌ من بلد ويبكي بلدٌ من جزءٍ آخر .

ويعود الجزءان ليلتئما بعد ذلك تمهيداً لرحيلٍ آخر يتمثّل في رحيل الممدوح نفسه ، وهو رحيل من شأنه أن يقلق حالة الارتفاق في بيت المملكة الذي امتاز به الممدوح من قبل ، ومن هنا تكتسب وسائل الرحلة أبعاداً أخرى فلا تبقى مجرّد سفن كتلك السفن التي تتردد بين شواطيء الفرات ودجلة ، ذلك أن ما يقتنصه الشاعر من سماتها من شأنه أن يرفعها إلى مكانة متميّزة .

إذا كانت الرحلة على ظهور الإبل مألوفة في الشعر العربي فإن الرحلة بواسطة السّفن لا تصل إلى درجتها في الإلف ، ومن هنا انبثقت نعوت بشّار للسفينه تلك النعوت التى يحاول بها بث اجواء غريبة لم تكن مألوفة فى الشعر العربى .

وأصالة الجمل تتمثّل في إلحاقه بالسلالة الأصيلة التي انتجته بحيث

يقال عنه إنه مهري أو عادي أو سوى ذلك ، أما أصالة السفينة وتميّزها فإنها تتجلّى في تفرّدها عن أن تصلها وشائج قربى بسواها تستدعي ورود المثيل أو الضريب ، فهي لم تولد فيكون لها من أسلافها ما يماثلها ، ولم تلد فيكون لها من نسلها ما يشابهها ، وهذا التفرد من شأنه أن يضع هذه المراكب في أفق تحقّه الغرابة.

ويتّصل تميّز المراكب بتميّز الطريق الذي تسير عليه ، فالناقة تجري على " لاحبٍ كأنه ظهر برجد " تحيط به الوهاد والنشز ، وطريق المراكب لاتتضح به معالم وليس به من أثر وإنما تشق فيه طريقها نحو الغموض والغرابة حتى يستحيل تحتها ناراً مؤججة يشتد غليان الماء فيها .

وتتكشّف اللغة عن اقتناص سمات هذه المراكب عن طريق السلب فمسلكها لافي الأرض ولا في السماء ، وهي لا تقوم ولا تمشي ولا تخد ولا تذوق طعاماً ولا تشرب ماءً ولا يرمضها أين ولا خضد ، وهكذا يوغل بها كل نعت يسقط عنها في أفق غامض ويمنحها سمة جديدة

تنفرد بها عمّا هو مألوف من سمات الناقة في الشعر .

| | بشـــار ( السفينة ) | الشعر القديم ( الناقـة ) | |
|---|---|---|---|
| ( التفرّد والتميّز ) | لاتولد ولا تلد | تولد وتلـد | (الارتباط بالسلالة ووجود المثل ) . |
| ( طريقها غامض مجهـــول ) | لأثر لطريقها | تمضي على لاحب كأنه ظهر برجد | ( محدّدة معالم الطريق ) . |
| ( الاكتفاء ) | لا تـأكـل | تأكـــل | ( الحاجة إلى ما تستمرّ به حياتها ) . |
| ( لانعرف لماذا ) | ترد الماء ولا تشرب | ترد الماء وتشرب | ( وقوعها في العطش وحاجتها للماء ) . |
| ( انتفاء الضعف عنها ) | لايرمضها الأين ولا الوخـــد | يرمضها الأين والوخـــد | ( في قوتها ضعف) . |
| | السمات تقوم على أســاس النفي | السمات تقوم على أساس الإثبات | |

ومن خلال هذه المفارقة التي تبنيها اللغة في إقامة مجموعة العلاقات في هذا النص بين السفينة والناقة ، وقيام السفينة على أنقاض سمات الناقة* فكأنما هي تنتزع منها وضوحها ، وتغرس فيها الغموض الذي يتأتى من الصفات المنفية التي تتوالى على السفينة ، وتقابل صيغة الإثبات التي تلازم سمات الناقة ، من خلال هذا كله يتوسّل الشاعر إلى إقامة لغته الجديدة وعالمه الشعري .

وفي هذا الأفق الذي تنمو فيه المفارقة تتبدّى المراكب مجلّلةً ، تشرئب أعناقها وكأنها تستشرف الغيب وتتسع صدورها وكأنها تطوي المجهول ، وقد حرص الشاعر على اختيار الكلمات التي من شأنها ـ بما تتسم به من غرابة ـ أن تتواءم مع هذا الأفق الغامض الذي غرس فيه المراكب .

وهذا المركب الذي يولد عدداً على الكف لا يلبث أن يحلّق عالياً حينما يستحيل الشراع إلى سحابة محمّلة بالماء.

وقد كان كل ذلك تمهيداً للبيت الذي تؤول فيه السفينة إلى عرش سابحٍ فوق الماء يستقرّ عليه الممدوح .

و هكذا يرتبط العمل الشعري عند بشّار بهالات الغموض التي يرسمها حول الأشياء وما تتسم به من نزعة روحية كُلّية تجمع بين أجزاء الكون ، وتهب المادّي المنظور منها عمقاً روحياً غير منظور ..

---

وفي هذا العالم تتأسس الأشياء أجوازاً متقابلة فلا يتضح لها معنى إلاّ من خلال مقابلتها بأطرافها المقابلة لها ، وتكاد تكون تلك سمة عامة تتجلّى في جلّ شعر بشّار مهما اختلف موضوع القصيدة والغرض الذي قيلت فيه ، يقول(١) :

طرقتنا بالزابيين الرّباب ... ربّ زورٍ عليك منه اكتئاب(٢)

ولقد قلتُ لابن جهمة إذ بتْـ ... ـتُ مشوقاً ونام عني الصحاب(٣)

غنّني بالرّباب إن كنت تشدو ... غار نومي وجُن فيّ الشراب(٤)

أمسكتْ عنّي الرقاد فتاةٌ ... دارها الخبتُ والرُّبى والقبابُ

مقبلٌ مدبرٌ قريب بعيدٌ ... يتصدّى لنا وفيه احتجابُ

كسراب الموماة تبصره العيـ ... ـنُ وإن جئته اضمحلّ السرابُ

---

(١) بشّار : الديوان ١/٣٤٨

(٢) الزابيين : واديان بين واسط وبغداد متقاربان .

(٣) الجهمة : أولى مآخير الليل .

(٤) ضُبطت في الديوان " جَن " بفتح الجيم و لا وجه لذلك .

أو كبدرِ السمــــاء غير قريبٍ حين أوفـى و الضوء فيه اقتـرابُ

وطلاب الرباب من دونها السيـ ف سفاهٌ والطيف منها عـــذابُ

لـو أقامت نعمت بالاً ولكن ذهبت و الشقا علـــيّ الذهـــابُ

ساقها الأزرق الغيورُ إلى الشا مِ فذاتُ الأشياء منها خـــرابُ

طاب حزنٌ بين الجوانحِ منها وانتظاري ، هل للحبيب إيـــابُ

وولوع الخيال بي من صديق لا أراه حتى يشيب الغـــــرابُ

ياابن موسى اسقني ودع عنك بكراً إن بكراً خلوٌ وإنـي مصــــابُ

لا أرى آنسي مقام الجـواري ورحيلُ الرّباب فيه ارتقـــابُ

يوم حنّت إليّ مرفضة الدمـ ـع وحنّت إلى سواي الرّبـــابُ

لا تلمني فيها يزيد بن زيدٍ وارع وُدّي ، إليك يهدى الجوابُ

في لقاء الرباب شافٍ من الشو قِ إلى وجهها ، وأين الرّبـــابُ

رحتُ في حبِّها وراحت دواراً بين أترابها عليها الحجــابُ

في جنان خضرٍ وقصرٍ مشيـدٍ قيصريٍ حفّت به الأعنـــابُ

فوقها ملعبُ الحمامِ ويستـ ـنّ خليجٌ من دونها صَخّـــابُ

في ذلك الجو الغامض الذي تلتفّ به الأشياء ، وفي ذلك البناء المتوازي الذي تتقابل فيه مكوّنات القصيدة ، دفعت اللغة منذ البدء بالمحبوبة إلى حالة الغياب ، مكتفيةً باقتناص الطيف الذي يزور منها مُلحّةً على تقصّي العلاقة المتوتّرة بين الشاعر وبين هذا الطيف حينما يزيد هذا الطيف إحساسه بالحرمان عمقاً وعنفاً ، ذلك أن هذا الطيف يلعب دوراً مزدوجاً حينما يمثّل ضرباً من الحضور للمحبوب في نفس الوقت الذي يؤكد فيه ، وبالحاح مستمر ، حالة غيابه . وهذه هي الحالة التي بثت شيئاً من الغرابة والتعجّب الذي يتراءى في عجز البيت الأول ، فإذا كان من المألوف أن زيارة المحبوب ترتبط بالسعادة فأنها هنا إحدى مسببات الأكتئاب ، ومن هنا يعرض الانشطار للذات الشاعرة فبينا هي ملتئمة متماسكة في صدر البيت يجسّدها ضمير الجماعة إذا بها تستحيل إلى مخاطب يجرّده الشاعر من نفسه ، يحاول من خلال الحوار معه إعادة الالتحام به مرّة أخرى ..

ويزداد الشعور بالاكتئاب والعزلة عمقاً حينما يظلّ الشاعر وحده

ساهراً بينما ينام عنه أصحابه مشكلين معه إحدى الثنائيات المتقابلة في هذه القصيدة وعندها يقتنص الشاعر شخصاً يبزغ من خلال ظلام الليل يجاذبه القول ويتلمّس فيه معالم الأنا الآخر الذي يضيّق بتعاطفه معه ومشاركته له هوّة الانفصال التي يعمّقها نوم الآخرين عنه . ومن شأن الغناء أن يمدّ جسور التواصل مع الآخرين ، تنفتح فيه الذات على الآخرين ، ويتعاطف الآخرون مع الذات ، والغناء كذلك تماسك للأنا فكأنما هو صرخة إعلان عن وجودها من شأنه أن يقاوم حالة التمزّق والضياع التي يغور فيها النوم ويجن فيها الشراب .

والرقاد الذي تلحّ الذات الشاعرة على افتقاده وإمساكه عنها ضربٌ من ضروب الطمأنينة التي افتقدتها حينما توزّعت بين الرّباب الغائبة وطيفها الحاضر ..

وتتفلّت هذه الفتاةِ من بين يدي الشاعر فلا يستطيع أن يقتنصها في مكان محدّد فهي في الخبت والرّبى والقباب ، وكأنما تكتسب أبعاداً متعددة تكشف عن عجز الشاعر عن احتوائها في موضع معين ، ثم

لاتلبث أن تقتنص الأضداد وتجسّد المتناقضات فهي مقبلة مدبـــرة ، قريبة بعيدة متصدية محتجبة .

وتفضي به حالة تقابل الثنائيات واجتماع الأضداد التي يتسم بها هذا الكائن الذي يتجلّى في شعره إلى اقتناص صور أخرى من صـــــور اشتمال الأشياء على بُعْدي القرب والبعد والإمكان والاستحالة ، فيتوقف عند السراب والقمر بما ينطويان عليه من قرب يبعث في النفس الأمل وبعدٍ يحملها على التعاسة ، فهما في علاقتهما بالإنسان كالرّباب في علاقتها بالشاعر حينما يبعث طيفها الأمل في نفسه ، بينما يدفعه بعدها إلى اليأس دفعاً .

وفي هذه الحالة المتوترة تتمزق اللغة بين السفاه الناتج عن طلاب الرّباب والعذاب الذي يسببه الطيف ، الرّباب وقد حال من دونها السيف والطيف ، وهو يغري بالوهم والأمل الكاذب .

وتندفع الرّباب نحو بلاد الشام ، وتقوم بينها وبين الـــــذات الشاعرة مختلف العقبات والعراقيل ، تبتديء بالسيف وتنتهي بالأزرق

الغيور ، وتنتشر رائحة الموت حين يعم الخراب الأشياء ويلوح الغراب وقد شاب ناعباً على أطلالها ، ويزداد تعلّق الشاعر بها كُلّما ازدادت بعداً حتى يصبح لحزنه عليها مذاق طيب بين جوانحه ، ويتوزع الشاعر بين الانتظار والاستفسار الحزين الذي ينطوي على غير قليل من الأسى واليأس عندما يردّد: هل للحبيب إياب ؟

ويزداد إحساسه بالغربة التي يجسّدها في التناقض بينه وبيـــن بكر حينما تقابل إصابته بالحب خلو بكر منه ، ومن هنا يصبح أهلاً للسقيا دون بكر وكأن في هذه السقيا عزاء له لاينالـه إلاّ بتميّز خاص عن الآخرين .

ويزداد انفصاله عن الآخرين عمقاً حينما لم يعد مقام الجـــــواري قادراً على اسعاده وبثّ الأنس في نفسه وماذاك إلاّ لأن هذا المقام من الجواري يقابله رحيل الرّباب ، فهو يفرّغه من كل مضمون ويلغي كل مافيه من تأثير .

وتزداد الرّباب بُعْداً ويتجسّد بُعدها في صورة انصرافها إلى سواه

، ويمضي قانون التقابل إلى غايته حينما يجعل هناك فتاة أخرى لاتظهر إلا من وراء صورة الدمع المرفض تحنّ إلى الشاعر وهو منصرف عنها إلى سواها .

وكأن الشاعر وقد بلغ حداً يستوجب لومه والعتب عليه يتوجه إلى صاحبه طالباً إيّاه ألاّ يلومه ، واعداً إيّاه بأن يقدّم له جواباً لما يراه ، وكأنما هي مسألة من الغرابة بمكان يضطر من يراقبها إلى أن يسأل عنها ، وكأنما اللوم ينطوي كذلك على نوع من الاستفهام الذي يحتاج إلى جواب ، والجواب الذي يقدمه الشاعر يكمن في إيقافنا على صورة التمزق التي يعانيها وتتجلّى في هذا التمزق بين الجملة الخبرية التي لاسبيل إلى تحقيقها وبين الاستفهام الذي لاسبيل إلى الإجابة عنه . ( في لقاء الرباب شاف / وأين الرباب ؟ ) .

ويوغل الشاعر في الحب فيمضي فيه وكأنما هو بين أبعاد تطويه شيئاً فشيئاً ، وتوغل الرباب في الاختفاء لتنتهي إلى هذا الجو

الغامض يحيط بها أترابها في حركة عجيبة حين يأخذ ن في الدوران حولها وقد تحجّبتْ عنهن في حركة توقظ في الذهن " عذارى الدوار " عند أمرىء القيس ..

ولا تلبث الحجب أن تنسدل عليها متوالية ، تبتدىء من القناع لتنتهي بالقصر القيصري المشيّد وقد حفّت به الأعناب والأشجار الخضر ، ثم تحلّق بعيداً في هذه الأجواء لايعلوها إلا ملعب الحمام ، ويفصلها عن الأرض والناس هذا الخليج الصّخاب الذي يزيدها بعداً وغموضاً وامتناعاً ..

رحتُ في حبها وراحت دواراً    بين أترابها عليها الحجابُ
في جنانٍ خضرٍ وقصرٍ مشيدٍ    قيصري حفّت به الأعنابُ
فوقها ملعب الحمام ويستنـ :. ـن خليجٌ من دونها صخّابُ

ثم تستمر القصيدة بعد ذلك فتتوقف قليلاً عند السقي العبقري وكأنما هو امتداد لتلك الجنان الخضر التي لفّت القصر الذي احتجبت فيه المحبوبة ، ويصبغ عليه بشار سمات التفرّد والبعد ، فيغدو عبقرياً

عازباً متناهياً تتجاوب فيه أصداء التغريد والغناء ، وتتآلف فيه الكائنات في حركة متداخلة متعاطفة ، يشرئب فتغذوه النجوم ثم ينحني:

وسقيّ كالعبقري إذا غرّ ∴ د مُكّاؤه تَغَنّى الذبابُ (١)

عازبٌ حُفّ بالبراعيم تغذو ∴ ه نجومُ السما وهن اعتقابُ (٢)

متناهي الريحان يسجد للشمـ ∴ ـس مبيناً وماعليه اتئابُ (٣)

وإذا كانت رحلة الرباب قد انتهت بها إلى تلك الجنان الخضر فإن رحلة الشاعر تبتدىء من هذا السقي الأخضر ، ويستعين الشاعر على رحلته بفرسٍ يقتنص فيه كل ملامح القوّة والأصالة والجسامة ، وما ذاك إلا لأنه وسيلته إلى الأفق الذي يلتقي فيه بالممدوح ، فيلتقي من

---

(١) السقي : البردى قال امرؤ القيس :
وساقٍ كأنبوب السقي المذلل

(٢) البراعيم : ثمر الشجر قبل تفتحه ، مفرده بُرْعُم وبرعوم . هن اعتقاب : أي متعاقبة .

(٣) الاتئاب : الاستحياء ، والتؤبة : الحياء ، قال الأعشى :
من يلق هوذة يسجد غير متئبٍ ∴ إذا تعممّ فوق التاج أو وضعا

خلاله بمثالية الإنسان كما ينبغي لها أن تكون حيث تتماسك الذات الشاعرة وتجد فيه ملاذها بعد أن أصابها من التمزّق ماأصابها فتهتف مردّدة :

ولقد قلتُ إذ تولتني الهمّـ :. ـمُ وسُدّت من دونيَ الأبوابُ
ليس عند اللئام فضلٌ ولكن     عند روحٍ على الثناء ثوابُ
أين روحٌ عنّي فإن لروحٍ     نفحاتٍ يغنى بها المنتابُ

* * *

وهكذا تتراءى لنا في شعر بشّار بعض معالم ذلك الأفق الغامض الذي يغرس فيه الشاعر المكوّنات الشعرية للقصيدة والعلاقات التي يقيمها بين أجزائها على أساس وثيق من التقابل أو التماثل بحيث تستحيل القصيدة من خلال ذلك إلى وحدة متكاملة مترابطة الأجزاء ، يلحّ الشاعر عليها إلحاحاً قوياً حتى يستنزف الإمكانات الشعرية التي تنطوي عليها فتلتقي في القصيدة الأرض والسماء ، ويتقابل الليل والنهار ، و يمتدّ البر و البحر و تتناغم الشمس والقمر حتى تصبح عالماً رحباً يقيمه الشاعر في أبياته

وقد ألمّ الدكتور البهبيتي بهذا الجوّ الشعري القائم على الإيهام بالمعنى عند بشّار دون تحديده وعدّه نموذجاً لأثر بشّار في التعبير الشعري الذي أصبح لديه قائماً على الاحتمال والتقريب ، فبشّار قد أشاع في هذا التعبير " جوّاً من الإيهام : ذلك أنه كان يطلب الصورة و يغلو في اصطناع الوسائل التي يعتمد فيها الفهم على إدارك العلاقة بين المشبّه و المشبه به ، اللذين قد يكونان ظاهرين في العبارة كما هو الحال في التشبيهات ، أو يكون أحدهما ظاهراً و الآخر متوارياً قد بقي في العبارة ما يشير إليه ، كما هو الحال في الاستعارة و المجاز . فإن فهم العبارة إن كانت كذلك يقوم أبداً على إدراك العلاقة بين الصورة و الأصل ، أي وجه الشبه و نحو ذلك

من الروابط التي يجب الوقوع عليها بالدقة أو بالتقريب حتى يقع بذلك في الفهم مدلولها . و الناس في ذلك يختلفون . بل إن الواحد منهم لتتعدّد عنده وجوه الاحتمال ، ومن هنا تؤدي بك العبارة إلى مفهوم تقريبي ، ويفتح باب التخمين بعد أن كان عماد الوصول إلى المعنى اليقين " ثم عدّ الدكتور البهبيتي الغموض الشعري أثراً من آثار طبيعة بشّار قائلاً بعد أن حاول تحليل الأبعاد الدلالية التي يترامى إليها قوله " هتكنا حجاب الشمس " :" ويبقى مع هذا غموض دلالة العبارة ، واضطرابها بين هذا وذاك واعتمادها على مقاربة المعاني و المفاهيم بدلاً من القصد العمد إلى معنى بعينه ، فالغموض الشعري من هاتين الناحيتين أثر من آثار طبيعة بشّار . وذلك نحو آخر من

انتحاءات بشّار في الشعر وميله بالعبارة إلى الإيهام بدل الدلالة وإلى التغميض بدل التوضيح وإلى التقريب بدل التحديد "

وقد عدّ الدكتور البهبيتي هذه السمة في شعر بشار ظاهرة جديدة امتاز بها شعره عمن هم قبله من الشعراء[(١)] و إن يكن قد اتكأ في ذلك على منطق الضرورة كما سنوضح فيما بعد .

***

و لعل شعر المحدثين قد اكتسب هذه السمة حينما انفتحوا بشعرهم على الكون من حولهم فاسقطوا الفواصل بين أجزائه ليعيدوا ترتيبه ثانية في قصائدهم .

---

(١) د. نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ٣٦١ ـ ٣٦٤

ففي هذا العالم الشعري الذي تنفتح فيه أجزاء الكون بعضها على بعض تتجلّى معالم القصيدة الجديدة عند المحدثين وتبرز سماتها ، يقارب الشاعر بين الأشياء المختلفة فيما عرف بالتشبيه أو يمزج بينها مدمّراً الحدود الفاصلة بينها فيما عرف بالاستعارة ، أو موغلاً في بناء عالمه الشعري بالغاً به حدود المستحيل .

والشاعر المحدث في ذلك كلّه يتجاوز حدود الدلالات المألوفة للكلمات إلى مايمكن أن تحققه العلاقات التي ينشئها بين مكونات النص من امكانيات الشكل علي نحو مانرى في قصيدة ابن هرمة التي روى صاحب الأغاني أنه ليس فيها حرف معجم وساق قول ابن هرمة (١) :

أرسم سودة محلٌ دارس الطلّل ... معطّل ردّه الأحوال كالحلل (٢)

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ٣٧٨/٤
ديوان ابن هرمه ١٧٥

(٢) المحل : الفقر . المعطّل : المهجور .

لمّا رأى أهلها سدّوا مطالعها    رام الصدود وعاد الوُدُّ كالمُهل (١)

وعاد وُدُّك داءً لادواء لـــه    ولو دعاك طَوالَ الدهر للرّحـل

ماوصلُ سودةَ إلا وَصلُ صارمـةٍ    أحلّـها الدهرُ داراً مأكل الوَعِلِ (٢)

وعاد أمواهُها سُدْما وطار لها    سهمٌ دعا أهلها للصوم والعِلَلِ (٣)

وابن هرمة ـ كما قال الجاحظ ـ كبشّار من أصوب المولدين بديعـاً (٤) وهو في هذه الأبيات يستفيد من قيمة النقط ودلالته في الكـلـمـة فالإعجام الذي خلت منه الحروف ضدّ الإبهام ، من أَعجم الكاتب الحرف إذا أزال عجمته بنقطه ، يقول الليث : " إذا قلتَ كتابٌ معجم فـإن تعجيمه تنقيطه لكي تستبين عجمته وتَضَحُ " (٥) فكأن اختيار ابن هرمـة للأحرف غير المعجّمة إسقاط للنقط التي يزول بها الإشكال واستغراق في الإبهام الذي يهيمن على القصيدة ويلفّ تراكيبها حتى يشكّل المعنى الكُلّي لها وينزل منها منزلة الرؤيا الشعرية التي تحرّك الأبيات فـي

---

(١) المُهل : ماذاب من الحديد

(٢) الصارمة : القاطعة الماطلة . المأكل : مكان الأكل .

(٣) السّدم : المتغيرة لطول المكث .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٥١

(٥) ابن منظور : اللسان : عجم .

أفق غامض لا تستبين فيه الأشياء ولا تتضح المعالم .

والتعطيل الذي تسلّط على الرسم يتسلّط على الحروف فيسقط نقطها الذي ينزل منها منزلة الحُلي فتتجانس الأحرف المعطلة من النقط مع هذه الديار التي عطلها البلى . إنه نوع من المحل الذي ينتصب منذ البيت الأول وصفاً للرسم فيتفجّر فيه رصيد البلى والموات والدمار وتتواثب فيه ألفاظ " المحل " و " الدرس " و " الطلل " و " التعطيل " .

وفي هذا السياق تتراءى الحُلَلُ وقد تساقط عنها ما تمتاز به من جدّة وبهاء وزينة ، وتعود خرقاً بالية ممزّقة تلفّ هذه الرسوم التي عبثت بها صروف الزمان والفراق والرحيل ، تلك الصروف التي تنبثق من هذا الجمع المبهم " أحوال " الذي اختاره الشاعر لها فوضعتنا " الأحوال " وما تستبطنه من تقلبات وتغيّرات وقد أُسندت إلى فعل " الرد " وما يوصله من هذه التقلبات المستمرة أمام اشكالية الصيرورة التي تعرض للأشياء فتنتقل بها من النقيض إلى

النقيض .

وتحت وطأة هذه الرؤيا تلمس الأحوال العالم حول الشاعر فتقلبه إلى ما يناقضه فيروم العاشق الصدود ، ويعود الود مهلاً ، والأمواه سُدْماً آسناً ، ويتلاقى الداء والدواء ، وتحلّ المحبوبة مكاناً منعزلاً لاترعاه إلا وعول الجبال التي تسدّ مطالعها ، وتتأصل القطيعة ، وتظلّ " سودة " وجوداً مبهماً يضفي عليها اسمها إبهاماً أشدّ حينما يوغل بها في سوادٍ غامض يتجانس مع كآبة الجو الذي يقتحم الشاعرَ دماره غير مصدّق لما يراه فتنطلق قصيدته من عالم الصمت من خلال هذا التساؤل الذي يحاول الشاعر أن يتماسك فيه هاتفاً :

أرسمُ سودة محلُّ

من هذا كله نرى أن سقوط النقط عن الكلمات ليس مجرّد زخرفة للفظ وتأنق فيه كما حاول محقّق ديوان ابن هرمة (١) أن يقول ولكنه يشاكل هذا العالم الغامض المهيمن على القصيدة .

* * *

---

(١) ديوان ابراهيم بن هرمة ص ٣٩

و الغموض الذي نتحدّث عنه هنا ليس من باب الغموض الذي يفضي إليه توعّر التركيب ومعاظلته مما عابه النقّاد في أمثلتهم التي اطردت في هذا الباب ، و لكنه الغموض الذي تشرع دلالات الألفاظ بابه حينما يرتقي بها الناقد عن أن تؤخذ مأخذاً إشارياً وكأنما الشاعر يقرّر بها واقع الأشياء من حوله أو يعبّر بها تعبيراً عاطفياً عن إحساس تجيش به نفسه فلا يزيد عن أن يكون في أبياته عاشقاً أو غاضباً أو حاقداً أو حزيناً مثله مثل أيّ عاشق أو غاضب أو حاقد أو حزين ..

الغموض هنا هو الغموض الذي يتلبّس اللغة أو تتلبّسه اللغة حينما تكتنفها الإيحاءات التي لا سبيل إلى حدّها و حصرها و تتكشف من خلال السياق الذي تنفتح فيه الكلمات على بعضها صانعةً عالماً شعرياً يتراءى في القصيدة وكأنما هو يجيء من مجهول وينتهي إلى مجهول . وهو عالم شعريّ حدّد لنا الشريف المرتضي موقفنا من لغته

حينما أكّد أنه لا ينبغي علينا أن نحملها " على ظواهرها تحديـــــداً وتحقيقاً "(١) و نبهنا عبدالقاهر الجرجاني إلى ضرورة أن نبحث فيه عن " معنى المعنى " كما سبق وأسلفنا . بحيث يكون الفرق بين الشعر والنثر أن النثر يسبق معناه لفظه و الشعر هو ماأعطاك معناه بعـــــد مطاولة و مماطلة كما ذهب أبو اسحاق الصابي(٢) .

و قد جنى على هذا المعنى الشعري ما ألحّت عليه البلاغة من معيار الوضوح و الذي أغرى النقّاد و البلاغيين بتلمّس ما قَرُب مـــــن معاني الشعر دون الاصطبار على ماقد يتوارى خلفها من دلالات ، وقـــد هيأ لمثل هذا التناول النظرُ إلى اللغة باعتبارها جملة إشارات تحيـــل

---

(١) الشريف المرتضي : الأمالي ٩٦/٢
(٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ٢١٢

إلى عالم خارجٍ عنها إلى عالم يتخلّق عبر سياقاتها . ولذلك كان الغموض لا يعترض إلاّ عندما يتعثّر القارئ بمشكلة من مشاكل النحو بينما هو في حقيقته كامن في الدلالات الايحائية للغة و التي من شأن وقوفنا المتأني عليها أن يزيد إحساسنا بالشعر ثراءً و أن يزيد إحساسنا بالتراث جلالاً ، وإدراكنا لأبعاده فهماً . ومن هنا كانت دعوة الدكتور مصطفى ناصف إلى تجنّب تبسيط لغة الشعر و إلحاحه على ضرورة التأني في الوقوف على رموزها حينما قال " علينا أن نحارب الشعور بأن الشعر مفهوم مالم نتعثّر في ربط علاقاته النحوية أو مالم يحرّك أذهاننا بأفكار صريحة مباشرة " ومن هنا كان رفض الدكتور مصطفى ناصف للاكتفاء بأخذ التشبيه على أنه مجرّد ربط للمرئيات و المحسوسات بعضها ببعض ، وذلك لأن " المعنى نشاط إنساني رمزي و اللغة ليست إشارات إلى أشياء سبقت قبل وجودها "(1)

---

(1) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ١٤٢

وقد نعى الدكتور البهبيتي مثل هذه النظرة العجلى إلى الشعر و التي لا تتحـرّى فيه معناه الكامن خلف الغموض فقال عند حديثه عن غموض شعر بشّار و اعتماده على الإيهام الذي لا يؤدي إلاّ إلى مفهوم تقريبي : " ولكن القارئ أو السامع لهذا الشعر و نظيره لا يكلّف نفسه هذه الوقفة الطويلة عند الشّعر ، يتحرى معناه الدقيق و مراده التام ، و إنما هو يمرّ به في عجلة ، قانعاً بذلك المعنى الغامض الذي يشيع بنفسه ، وبذلك الوهم الجميل الذي يتمثّل فيها إذا عالج هذا التعبير و أشباهه ، متنقّلاً منه إلى غيره ، حتى يتمّ القصيدة أو المقطوعة "(١) .

***

و بمثل هذه النظرة المتأنية إلى لغة الشعر سوف نقف على

---

(١) د. نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجرى ٣٦٢

معالمه نبحث عن الخفيّ وراء الظاهر و المحتمل وراء الممكن و مالايرى خلف مايرى على اعتبار أننا بصدد بحث في إيحاءات الشعر التي استطاع المحدثون استخراج عالمهم و معالم هذا العالم من ثناياها و عندئذٍ يصبح الغموض هو الدافع لنا إلى الوقوف المتأني على الشعر وهو المحرّض لتأمّل لغته دون الاكتفاء منها بمعنى نثري تفضي إليه النظرة العجلى و التي تهبط بالشعر إلى مستوى النثر فلا ترى فيه إلاّ كلاماً يشبه الكلام لا يمتاز بغير وزن و قافية و بعض محسّنات تقرّبه إلى الأنفس أو تقرّب الأنفس إليه .

ومعالم اللغة الشعرية عند الشعراء المحدثين ليست أشياء منفصلة عن نصوصهم و إنما هي تجلّيات للرؤيا فيها ، وإذا كان في شعرهم شيء من غموض و إبهام فإنما مردّه إلى محاولتهم كشف امكانيات اللغة لخلق عالمهم الشعري مما عدّه القدماء استقصاء

للمعاني و توعّراً في عرضهـا و تكلّـفـاً في طلبهـا ، و هو عـالـم شعري يمكننا أن نقتنصه في تتبعنا لهذه المعالم في سياق لغتهـم الجديـدة .

## الفصل الثاني

# التشبيه

استوقفتْ تشبيهات المحدثين النقّاد والبلاغيين ، فعقدوا حولها فصولاً في مؤلفاتهم استجادوا فيها بعض تلك التشبيهات ورموا بعضها الآخر بالتكلّف أو الغموض ، وكانوا يحتكمون في تقبّلهم لهذه التشبيهات أو رفضهم لها إلى ما سلّموا به وأجمعوا عليه من أن غاية التشبيه " تقريب المشبّه من فهم السامع وإيضاحه له "كما قال ابن رشيق في العمدة[(١)] ولذلك كان شرطهم في التشبيه هو شرطهم في الاستعارة وهو إخراج الأغمض إلى الأوضح وتقريب البعيد[(٢)] ، ولذلك ذهب أبو هلال العسكري في الصناعتين إلى أن التشبيه يقبح إذا عمد إلى إخراج الظاهر إلى الخفي والمكشوف إلى المستور والكبير إلى الصغير[(٣)] .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٩٠
(٢) المصدر نفسه ٢٨٧
(٣) العسكري : الصناعتين ٢٦٣

ومن هنا فقد توقفوا عند تناولهم للتشبيه عند حدود البحث عن وجه الشبه ينتزعونه من طرفي الجملة الشعرية يرون أنه في المشبه به أشدّ ظهوراً وجلاءً منه في المشبه ولذلك جاء التشبيه ليؤكده للمشبه أو ليبالغ في نسبته إليه ، ومن هنا ينتهي دور الشاعر عند حدود هذه الصنعة ليشبّه شيئاً بشيء أو شيئاً بجملة أشياء أو صورة بصورة وما إلى ذلك .

وقد أفضى ذلك النظر بهم إلى غياب حقيقة التشبيه على اعتبار أنه عمل لغوي يمزج فيه الشاعر بين مكوّنات العالم في سبيل استخراج عالمه من الصراع الذي ينتجه ذلك المزج بين هذه المكوّنات . وهو في عمله ذلك لايستهدف شرحاً ولا إيضاحاً ولا مبالغةً ، وإنما هو بصدد إقامة كيان جديد للأشياء لا ينهض إلا في لغة الشعر .

ومصطلح التشبيه الذي أطلق على هذا العمل الشعري مصطلح من شأنه أن يفضي إلى ما وقع فيه النقّاد والبلاغيون من سوء فهم لطبيعة هذا العمل ، ذلك أنه يغري بأخذ المسألة على أنها مقارنة

بين شيئين يتشابهان في شيء من الأشياء ، وذلك هو ما استدعى من النقاد الاجتهاد في البحث عن وجه الشبه ثم محاكمة الشعر بناءً على ظهوره أو خفائه ، قدمِه أو حداثته ، في الوقت الذي لو استطعنا أن نبتعد عن فكرة التشبيه لاستطعنا أن نستكنه في الشعر عوالم عديدة من خلال العلاقات التي تنتج عن التقاء الكلمات فيه . إن قول امرىء القيس :

وليل كموج البحر ...

من شأنه أن يتلاشى إذا ما أخذنا المسألة في إطار أنه شبّه الليل بالموج مهما حاولنا أن نجتهد في اكتشاف وجه الشبه ، غير أنه يصبح للشعر نبض آخر إذا ما نظرنا إلى أن الليل يستبطن في داخله معاني عدّة تنبض بها اللغة . والسياق يريد من الليل غموضه ورهبته ولا يريد منه استقراره وسكينته ، ولذلك فهو ينتزع من الليل الهدوء والسكينة حينما يسلط عليه البحر في نفس الوقت الذي ينتزع فيه الليلُ من البحر صفاء مائه ويحيله إلى بحر غامض يجيش باحتمالات

الموت والهلاك وعندها نصبح أمام ليل صاخب وبحرٍ معتم ، وذلك كله مما لا قِبَلَ لمن يكتفي بالقول بالتشبيه بالوصول إليه .

بمثل هذا الفهم لحقيقة التشبيه سوف نقف عليه كما تجلّى عند الشعراء المحدثين بادئين ببشار بن برد الذي أشاد النقاد والبلاغيون بتشبيهاته وعدّوها من حسناته التي امتاز بها وفتح بها باباً لمن بعده . يقول الأصمعي " ولد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط وكان يشبّه الأشياء بعضها ببعض في شعره فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله "(١) ويقول ابن المعتز " وتشبيهاته ، على أنه أعمى لا يبصر ، من كل مالغيره أحسن "(٢)

والتشبيه في جوهره قدرة على المزاوجة بين كونين شعريين أو أكثر يوغل الشاعر بواسطتها إلى ماوراء الظواهر الحسّية الملموسة للأشياء كيما يصل إلى حقيقة الشيء كما يتحدد من خلال النظرة

---

(١) الأصفهاني : الأغاني ٣/ ٩٨٨
(٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٦

الشعرية الخاصة إليه . وهذه القدرة لا تتوقف عند أشكال الأشياء وألوانها فنستغرب من بشار الأعمى أن يمتاز بها ، وإنما هي تغلغل إلى ماوراء الأشكال والألوان من روح تكمن في الأشياء ورموز تختفي وراءها ، وليست الرؤية البصرية شرطاً لازباً لاكتناه هذه الروح والوقوف على تلك الرموز ، بل ربما كانت هذه الرؤية المسطّحة حاجزاً يحول دون الوقوف على ماوراء القشرة الخارجيّة للأشياء ويغري الإنسان بالاكتفاء به ظناً منه أنه قد بلغ ما يبتغيه ، وقد كان بشار يرمي إلى شيء من ذلك عندما سأله أحدهم قائلاً : ماقال أحدٌ أحسن من هذا التشبيه ، فمن أين لك هذا ولم ترَ الدنيا قط ولا شيئاً فيها ؟ ، فأجابه بشار : إن عدم النظر يقوّي ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفّر حسّه وتذكو قريحته .(1)

وقد ربط بشّار في حديثه عن عمله الشعري بين معادن الحقائق ولطائف التشبيهات حين أجاب من سأله : بِمَ فقتَ أهل عمرك

---

(١) الأصفهاني : الأغاني ٣/ ٩٨٨

وسبقتَ أبناء عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري ونظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات فسرتُ إليها بفكرٍ جيّد وغريزة قوية فأحكمتُ سبرها وانتقيتُ حرّها وكشفتُ عن حقائقها واحترزت عن متكلّفها ، ولا و الله ما ملك قيادي الإعجاب بشيءٍ مما آتي به (١) .

ومن تشبيهات بشّار التي استدعت استحسان النقاد والبلاغيين قوله :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

فقد شاع ذكر هذا البيت واستطارت شهرته حتى قلَّ أن يخلو منه كتاب في النقد أو البلاغة يُتخذ شاهداً هنا ومثالاً هناك على قضايا مختلفة يجمعها باب التشبيه ويفرِّقها ما يفرع إليه مّن أغراض

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٣٩/٢

وأنواع .

وقد روى أبو يعقوب الخريمي أن بشاراً قال : لم أزل مذ سمعت قول امرىء القيس في تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً      لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

أعمل نفسي في تشبيه شيئين بشيئين حتى قلتُ :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا      وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (١)

وبشّار وقف أمام أعظم ميزات امريء القيس وهي ما عُرف عنه من قدرة على التشبيه حتى عدَّه الأصمعي من أصحاب التشبيهات العقم ، وذكر ابن سلّام في طبقات الشعراء أنه أحسن أهل طبقته تشبيهاً (٢) ولقد لفت نظر بشّار مايشتمل عليه البيت من طاقات شعرية لا تجتمع في بيت واحد ، فالقلوب رطبة ويابسة وتستحيل إلى عنّاب رطبٍ وحشفٍ

---

(١) الأصفهاني : الأغاني ٣/ ١٠٤٢
(٢) ابن سلّام : طبقات فحول الشعراء ١/ ٥٥

بالٍ ، وكأن وكر هذا العقاب مصيدة من مصائد الموت تتساوى عندها الأشياء وتلتقي لديها المتقابلات .

وبشّار يشعر بما يلقيه عليه هذا البيت ، وهو جزء من التراث ، من مسؤولية تتمثّل في ضرورة تجاوزه ، ولهذا ظلّ هذا البيت يؤرقه طويلاً حتى قال بيته المشهور الذي فتح فيه باباً من أبواب المعاني الشعرية سلكه كثير من الشعراء بعده فلم يبلغوا فيه مابلغه .

وقد وقف عنده الإمام عبدالقاهر الجرجاني في أكثر من موضع من كتابيه : أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز ، فتحدّث عن الغرض من هذا التشبيه وذكر أنه ( يريك الهيئة التي عليها النقع المظلم والسيوف في أثنائه تبرق وتومض و تعلو وتنخفض و ترى لها حركات من جهات مختلفة كما يوجبه الحال عندما يحمى الجلاد وترتكض بفرسانها الجياد )(١) وقارن في موضع آخر بين هذا البيت وبيتين آخرين للمتنبّي وكلثوم العتابي ، فذهب إلى أن بيت بشّارٍ قد اشتمل على

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ١٧٠

استقصاء أشدّ وتفصيل أوضح فقال : ( والمثال في ذلك قول الشاعر :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا　　وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

مع قول المتنبّي :

يزور الأعادي في سماء عجاجةٍ　　أسنته في جانبيها الكواكب

أو قول كلثوم بن عمرو العتابي :

تبني سنابكها من فوق أرؤسهم　　سقفاً كواكبه البيض المباتير

التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد لأن كل واحد منهم يشبّه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ، إلاّ أنك تجد لبيت بشّار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا يقلّ مقداره ولا يمكن إنكاره ، وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره وهو أن جعل الكواكب تهاوى فأتمّ الشبه ، وعبّر عن هيئة السيوف وقد سُلّت من الأغماد وهي تعلو وترسب ، وتجيء وتذهب ، ولم يقتصر على أن يريك لمعانها أثناء العجاجة كما فعل الآخران . وكان لهذه الزيادة التي زادها حظٌ من الدّقّة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل

، وذلك أنّا وإن قلنا إن هذه الزيادة ـ وهي إفادة هيئة السيوف في حركاتها ـ إنما أتت في جملة لا تفصيل فيها ، فإن حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلاّ بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة وذلك أن تعلم أن لها في حال احتدام الحرب واختلاف الأيدي بها في الضرب اضطراباً شديداً وحركات بسرعة ، ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة وأحوالاً تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة ، والارتفاع والانخفاض ، وإن السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل ويقع بعضها في بعض ويصدم بعضها بعضاً ، ثم إن أشكال السيوف مستطيلة فقد نظّم هذه الدقائق كلها في نفسه ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة ، ونبّه عليها بأحسن التنبيه وأكمله بكلمة وهي قوله ( تهاوى ) لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل ، ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها فأما إذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة ) [1] ..

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ١٥١ ، ١٥٢

غير أن حقيقة الشعر لاتظهر من خلال هذا الوقوف على الإطار الظاهري للصورة الذي لانرى فيه إلاّ تشبيه صورة بصورة وحركة بحركة وجملة أشياء بجملة أشياء ، وإذا كان عبد القاهر قد وقف طويلاً أمام كلمة " تهاوى " وعدَّها ميزة بيت بشّار على سواه فإنه بذلك وضع يده على مفتاح الرؤيا في البيت لولا أنه تعلّق بعد ذلك بصوريّة السقوط والتهاوي وما تمثله الصورة من تداخل واضطراب واختلاف بين الاتجاهات والحركات مما يربط بين صورة النجوم المتساقطة في الليل وصورة السيوف المتحرّكة في النقع ، ولم يُعر عبد القاهر اهتماماً لحقيقة هذا الليل الذي تتهاوى فيه الكواكب وجوهر العلاقة التي تربطه بالنقع والسيوف والرؤوس .

لم يكن وقوف بشّار أمام بيت امرئ القيس وقوفاً أمام القدرة الشعرية على التوفيق بين الأشياء فحسب وإنما كان وقوفاً يستوحي أبعاد المأساة التي تنضح بها القلوب اليابسة والطرية متناثرة حول الوكر ، ولهذا ظلّت روح المأساة كامنة خلف بيت بشّار ولم يستطع

مَن أخذ البيت بعده من الشعراء أن يستشف هذا الالم فضلاً عن أن ينمّيه ، ذلك أن بشّاراً أقام في بيته ليلاً شعرياً لاسبيل لنا إلى إدراك معناه إلاّ من خلال البنية اللغوية للبيت ، فإذا ما حاولنا أن نربط بين هذا الليل والليل الذي اعتدناه في حياتنا اليومية فلن نكون أوفر حظاً من ذلك الناقد الذي ذهب في حكمه على البيت إلى القول بأن بشّاراً ( لم يرَ الليل تتهاوى كواكبه ولا رآه حتى المبصرون فهو تشبيه بعيد ليست له في النفس صورة ما و نحن لانكاد نتصوّر ليلاً تسقط نجومه فيشبه ذلك معركة ترتفع فيها السيوف ثم تسقط مبرقة وسط النقع المثار )[1]

والذي أفضى إلى مثل هذا القول هو أخذ الكلمات في الشعر على أنها تمثيل للواقع وتصوير له ، فلا يجوز أن تخرج عن حدوده المعقولة والمقبولة وإلاّ أصبحت ضرباً من الإسراف والإغراق في الصنعة .

---

(١) د . مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٨٧

وهذا الليل لا يمكن الوقوف على معدن حقيقته كما رآها بشّار إذا ما فصلناه عن تهاوي الكواكب ،وقد أصاب عبد القاهر الجرجاني الحقيقة عندما قال :"( تهاوى كواكبه ) جملة من الصفة لليل . وإذا كان كذلك فالكواكب المذكورة على سبيل التّبع لليل ، ولو كانت مستبدة بشأنها ، لقلت : ليل وكواكب"(١)

فالليل هنا ليل الحرب التي تحمل الموت وتخبط خبط عشواء لا تفرّق بين صغير أو كبير ، آثم أو بريء ، ليل يمدّ سجفه على الجميع ، تتهاوى فيه السيوف على كل الرؤوس ويرتفع النقع ليلفّ الجميع بغلالة لا تنكشف إلّا عن قومٍ استحالوا أبناءً للموت رضعوا لبانه وتغذوا في حجره فهم أبناء ذلك الليل البهيم ، وكان ذلك الليل قد انبعث من الجيش الذي كان يزحف بالحصى حتى أحال الشمس إلى طفلٍ يرجف فرقاً في جوف أمّه في لحظة يتوقف فيها الزمن توقف الطلّ الذي لم يجرِ ذائبه وتسقط فيها الأشياء في حيّز الموت والفناء(٢) :

وجيشٍ كجنح الليل يزحف بالحصى      وبالشوك والخَطّي حمرٌ ثعالبه(٣)

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ١٧٣

(٢) بشار : الديوان ١/ ٣٣٤

(٣) في الديوان " "الشول " غير أننا آثرنا رواية الأغاني " الشوك " (٣/ ١٠٨٢) لملاءمتها للسياق .

غدونا له والشمس في خدر أمها تطالعنا والطلُّ لم يجرِ ذائبه

بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه ويدرك من نجّى الفرار مثالبه

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (١)

بعثنا لهم موت الفجاءة إننا بنو الموت خفّاق علينا سبائبه (٢)

و قد استوقف اهتمام بشّار بالتشبيه الباحثين المعاصرين فراحوا يتحدّثون عنه يقرنون بينه وبين العمى الذي كان بشّار مصاباً به فيجعلونه وثيق الصلة بهذه العاهة ، يكون مغالبةً لها و مكابرةً عن الاعتراف بها أو الوقوع في أسرها ، أو يكون نتيجةً لها حينما تنحرف به عن الصور المرئية إلى المسموعة أو المشمومة أو المتذوقة أو تفضي به إلى الخلط بين هذه وتلك .

فعندما تناول الدكتور سيّد حنفي حسنين الصورة عند بشّار و تحدّث عن علاقتها بالتراث الذي كان بشّار حريصاً على التمثّل به

---

(١) آثرنا رواية " رؤوسنا " على ماجاء في الديوان " رؤوسهم " لأن أكثر كتب النقد والبلاغة قد تضمّنت الرواية الأولى وهي أقرب إلى الرؤية الشعرية التي تتحرّك فيها الأبيات.

(٢) آثرنا رواية الأغاني " بنو الموت " على ماجاء في الديوان " بنو الملك " لأن " بنو الموت " أكثر ملاءمة إذا نظر إليها في إطار الأبيات التي سبقتها .

وكيف أن في شعره كثيراً من الصور التي جاءت في شعر القدماء راح يلتمس له العذر لأنه " شاعر مكفوف البصر يعتمد في تصوّره للأشياء على مايسمع " فمنها ما ينقله ، ومنها ما يركبه تركيباً جديداً ، ولكن عناصره الأوليّة مازالت من متحف هذا التراث "[١] .

و الدكتور هدارة يذهب إلى أن ظلام عيني بشّار و عدم إدراكه للمحسوسات كان يدفع به إلى الإلحاح على الصورة الحسّية إلحاحاً يكاد ينطقها ويجعل من خيالها حقيقةً يلمسها الإنسان بيديه ويراها بناظريه ، ولذلك كان فن بشّار في التصوير الشعري ـ كما يرى الدكتور هدارة ـ يتجلّى في ناحية التشخيص أو إلباس المعانى صوراً آدمية تكاد تنطق وتتكلّم وتروح و تجيء "[٢] .

---

(١) د. سيد حنفي حسنين : بشار بن برد ، دراسة في النظرية والتطبيق ١٩٨

(٢) د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ٦٠٨

و كذلك أشار الدكتور هدارة إلى أن حسّ بشّار الدقيق في إدراك العلاقات بين الأشياء المحسوسة و غير المحسوسة إنما كان تعويضاً ، فيما يبدو ، عن حرمانه من رؤيتها فأراد أن يبلغ بفنّه الشعري مالم يبلغه بناظريه[1] .

و الدكتور البهبيتي يجعل التشبيه عند بشّار جزءاً من التجديد في الصياغة وهو ذلك التجديد الذي لم يكن فيه بشّار مختاراً ـ على حد تعبير البهبيتي ـ " و إنما كان ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضاً لم يكن من مهرب ، أو إلى تجنبه سبيل "[2] ، وإذا كان القدماء قد استحسنوا تشبيهات بشّار لأنها كانت تفرّ بهم من القديم الذي ملّوه فإنها ليست كذلك بالنسبة للدكتور البهبيتي ، ذلك أنه كان يرى أن عماد التشبيه الرؤيا و البصر وذكاء الحسّ ودقة إدراك

---

(١) المرجع السابق ٦١١

(٢) د. نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ٣٥٥

العلائق و الفوارق بين الأمور غير أن العاملين الأخيرين يصبحان ثانويين جداً بالقياس إلى الأول و تنعدم قيمتهما في بعض الحالات انعداماً تاماً وذلك حين يأتي الشاعر التشبيه معتمداً على ماحصله عن طريق السمع من أركانه و مارسخ في النفس من مفاهيم للأشياء قد تكون مخالفة لحقائقها مخالفة كبيرة ، وذلك هو الحال عند بشّار بن برد الذي كان ـ كما يرى البهبيتي ـ أنه " مجرّد من كل أثر ، وكل فكرة عن الأشياء من حيث الرؤية و الشكل ، واللون ، والجرم ، و التناسب ، ليس له شيء منه قط "

و إذا كان ذلك كذلك فإن اعتماد بشّار على التشبيه إنما كان " لأنه مفروض على الشاعر ، أو لأنه اتجاه إلى إشباع مركّب النقص فيه ... و ما أظنه ينساق إليه لو أثارة من العناد تأتيه استجابة لمطلب نفسي هو نفي النقص الذي يجده في نفسه بالقياس إلى

الميصرين ، وهو حين يفعل هذا شديد الحساسية مرهف ، يخشى العثار ، ويتجنب الزلل على نفسه شبيه بالانتحار ، بل إن هذا أهون عليه منه " .

و إذا كان بشّار قدعلل اقتداره على التشبيه بنظره في حقائق الأشياء فإن الدكتور البهبيتي لا يرى فيحقائق هذه الأشياء عند بشّار إلاّ توهماً لظلٍ من ظلالها .

و من هذا المنطلق رأى البهبيتي أن التشبيه عند بشّار لم يعد يقوم على الدّقة الصارمة في ملاحظة وجوه الشبه بين المشّبه والمشبّه به و على حدّة ← الدلالة على الوجوه من المعنى التي يرمي به إليها بل هو تشبيه تقريبي يقوم على الإيهام بحيث يصبح فيها " المذوق و المسموع و المشموم و المرئي والملموس و المادة و المعنى كلها أموراً تتقارب و تتشابه "(١) .

---

(١) المرجع السابق ٣٥٥ ـ ٣٦١

و للشعر بابٌ آخر لا تحمل فيه انجازاته محمل الضرورة و التي إن جاز أن يعين على القول بها ما كان يعانيه بشّار من العمى فإنها لاتجد لها معنى حينما يصبح هذا الإنجاز مذهباً مضطرداً عند الشعراء ، بل كبـــار الشعراء بعد بشّار مثل مسلم بن الوليد وأبي تمام وأبي نواس كمـــا ذكـــر البهبيتي نفسه ، وقد كان جديراً بهم أن يعودوا إلى ما اعتـــاده الشعراء العرب لأنهم كانوا مبصرين لا يشتكون من العمى - كان جديراً بهم أن يعودوا إلى الطريقة القديمة في التشبيه لو لم يكونوا ، وهـــم من هم ، يدركون أن بشّاراً قد فتح لهم باباً للشعر ينعتق فيه مـــن أن يكون مجرّد مقارنة يستعان فيها بما تمنحه العين لكل من يفتـــح أجفانها على ألوان و أشكال و أحجام العالم الخارجي .

وكذلك فإن لحقائق الأشياء في الشعر باباً آخر غير باب المنطق و الفلسفة ، الذي من شأننا أن نستعين فيه بافلاطون كما فعـــل

البهبيتي ، و باب الحقيقة في الشعر هو الإنسان و تجربته الحية في الوجود و التي يصبح فيها التعبير مطابقاً للوعي الإنساني الذي ينفتح على العالم ويسبغ عليه معناه .

و قصيدة بشّار التي يقول فيها[1] :

| | |
|---|---|
| ياليلتي تزداد نكـرا | من حبّ من أحببتُ بكـرا |
| حوراءُ إن نظرت إليـ | ـك سقتك بالعينين خمرا |
| وكأنّ رجعَ حديثها | قطع الرياض كسين زهرا |
| وكأنّ تحت لسانها | هاروت ينفث فيه سحرا |

وهي القصيدة التي استشهد بها البهبيتي على ماذهب إليه و قال عنها الدكتور شوقي ضيف أن أثر فقده لبصره واضح فيها[2] ، ولعله عندهما أن بشّاراً

(١) ديوان بشّار بن برد ٦٩/٤

(٢) د. شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ٢١٧

شبّه المسوع بالمرئي أو أنه لم يرتفع عن نطاق الشم والسمع واللمس ، وفي ذلك غمط للعمل الشعري الذي يتكيء على "تراسل الحواس " ويحيل الإنسان إلى نوافذ مشرعة على العالم فيرى بسمعه ويبصر بأذنه ويتذوّق بيديه و يستحيل إيقاع العالم من حوله مذاقاً يجري على لسانه . وقد أصبح من غايات الشعراء بآخرةٍ وضع الحواس المباشرة في حالة بلبلة ينتهي فيها الشعر إلى الوقوف على إدراكات جديدة ووعي جديد بالعالم يخالف الوعي القائم على الأنساق المعهودة و التي جرت الحواس على التقاطها منفردة كل واحدة تختص بجانب من الأشياء لا تجتازه .

وقد علّق البهبيتي على قول بشّار :

و كأنّ رجع حديثها　　　قطع الرياض كسين زهرا

فتساءل : " ماهي العلاقة بالضبط بين ترديدها حديثها ، وبين قطع الرياض التي كستها الزهور ؟ " ثم قال : " إنك تستطيع أن تنتحل وجوهاً كثيرة ، ولكنك لن تقنع بالوقوف عند واحدٍ منها و لن تقنع سواك بالتزام

واحد"[1]

ووجوه المعنى في الشعر لا تتحقق من خلال العلاقات المضبوطة ذلك أن الضبط إنما هو سبيل المنطق ، ولا يكون الحوار حولها حواراً يستهدف الإقناع بوجهٍ دون سائر الوجوه ، وعندئذٍ لا تكون احتمالات المعنى طعناً في الشعر أو علّةً أورثته إياها عاهة الشاعر وإنما هي امكانات يحتملها الشعر و يترامى إليها النقد و تكون عظمة الشاعر مقترنةً بما يتيحه لنا من هذه الاحتمالات ، وعمل النقد هو محاولة التأتي إلى الكشف عنها .

---

(١) د. نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ٣٥٧

وارتكز العمل الشعري على التشبيه عند شاعر آخر من الشعراء المحدثين هو ابن المعتزّ الذي كان ابن رشيق يرى أن التشبيه قد غلب عليه حتى أصبح طريقته التي ينقاد إليها طبعه [(١)]، وعدّه العباسي في معاهد التنصيص " أشعر الناس في الأوصاف والتشبيهات " [(٢)] وذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أنه حسن التشبيهات بديعها [(٣)]، وقال عنه الباقلاني " وأنت تجد في شعر ابن المعتز من التشبيه البديع الذي يشبه السحر ، وقد تتبّع في هذا ما لم يتتبع غيره ، واتفق له مالم يتفق لغيره من الشعراء " [(٤)] .

وكان عبدالله بن المعتز يدرك ذلك في شعره ولهذا روى عنه أنه كان يقول : ( إذا قلتُ " كأنّ " ولم آت بعدها بالتشبيه ففضّ

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٦/١
(٢) العباسي : معاهد التنصيص ٢/ ٣٨
(٣) الجرجاني : أسرار البلاغة ٧٥
(٤) الباقلاني : اعجاز القرآن ١٧٠/٢

الله فاي[1] .

وفي ثنايا أحكام هؤلاء النقّاد تتراءى كلمات تصف صنيع ابن المعتز بالطرافة والإجادة والاقتدار على الصنعة ، يطلقونها على ما صنّفوا إليه هذه التشبيهات من أقسام وأنواع يصبح فيها التشبيه مفرداً أو مركباً ، منصباً على الهيئة أو الحركة ، آخذاً باللون أو الرائحة وما إلى ذلك مما تتفتت إليه لغة الشعر ثم لايفضي بعد ذلك إلى غير أنه شبّه هذا بذاك في حذقٍ وبديع صنعة وطرافة .

وتعلّق المحدثون من الدارسين والنقاد بمقولة الصنعة والزخرف والترف ودواعي الحياة الاجتماعية وراحوا يربطون بينها وبين نشأة ابن المعتز وما صاحب تلك النشأة من حياة مترفة عُرفت عن الخلفاء وأبناء الخلفاء من بني العبّاس حتى آل العمل الشعري عند ابن المعتز إلى مجرّد افراز لتلك الحياة التي عاشها ، فشعره لديهم صورة منمّقة مزخرفة تتطابق

---

(١) العلوي : معاهد التنصيص ٢/ ٣٨

مع زخارف وتنميقات الحياة التي كانت تحيط به ودوره لديهم يقتصر على مثل هذا التحسين والتزيين ولذلك راح البهبيتي يتحدّث عن دور ابن المعتز في هيكل الشعر العربي ـ كما أسماه ـ قائلاً : ( حتى إذا جاءه ابن المعتز وجده تاماً ثابتاً قد شادته أجيال من العبقريات تمتدّ آجالها في كبد الزمن وتغيب في قلب الأبد العميق ، فلم يجد مايزيده عليه إلاّ بعض الحلي الأنيقة التي أتاحتها له نشأته الكريمة بين جدران القصور وفي ظلال النعمة والسؤدد . وإنا لنجد عند ابن المعتز بحثاً دائباً عن الجمال ينشده ، ويتذوقه ، ويصوّره تصوير الغني المترَف ) ثم يحاول البهبيتي أن يقارن بين دور ابن المعتز ودور الشعراء الذين سبقوه ، فراح يصوغ هذه المقارنة حول محور الصنعة والتزيين قائلاً : ( إذا كان الشعراء الذين سبقوا ابن المعتز قد فرغوا من وضع هذا الهيكل الشامخ ، وتقسيم أقسامه وأفنائه ، ومدّ أروقته وأبهائه وتجميله بالزخارف والتماثيل والصور ، فإن ابن المعتز قد

موّهه بالذهب ، ورصّعه بالدرر ، وأضاءه باللؤلؤ الوهّاج )[1] .

وبمثل هذا التصوّر تنزع عن الشعر حقيقته باعتباره عملاً لغوياً ويصبح نوعاً من الطلاء والزخرفة تموّه به الصور ولا يخرج عن أن يكون نوعاً من الحلي الأنيقة لايحمل حقيقة ولا يرتبط بجوهر الوجود الانساني كما يتجلّى في الشعر ، وهو تصوّر أفضى إليه أخذ الشعر مأخذ الإشارات ، فلا نرى في اللؤلؤ والذهب والمرجان والورد و النيلوفر في شعر ابن المعتز إلّا انعكاسات لما كانت تكتظ به حياة القصور التي كان يحياها ، دون أن نلمح أن اللغة في الشعر إنما تحيل إلى نفسها ، وأن عالمها الخاص بها مجموعة من الايحاءات تصطرع فيها الدلالات فيفضي بعضها إلى بعض ويأخذ كل منها معناه من سياقه الذي جاء فيه على نحو لا يغني في فهمه الوقوف العاجل أمام صوره والاكتفاء بأخذها مأخذ التشبيه الذي يربط فيه الشاعر بين مظاهر الأشياء أو ألوانها .

---

(١) محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ٥١١

مثل هذا التبسيط في فهم العمل الشعري عند ابن المعتز يصادفنا عند الدكتور شوقي ضيف الذي راح يتحدّث عن اعتناء ابن المعتز بزخرف التصوير في شعره عناية شديدة ، غير أنه كان يرى أن هذا التصوير لا يحتاج تأملاً دقيقاً لأنه ليس معقّداً ولا مركّباً لأنه " صبغ التشبيه " الذي حوّله ابن المعتز إلى صبغ واسع يستخرج منه ما لا يحصى من صور وأوضاع (١) .

ومسألة الصبغ عند شوقي ضيف كمسألة التمويه عند البهبيتي لا تنهض إلّا على إغفال حقيقة اللغة في الشعر والنظر إليها على أنها نوع من الزخرفة للمعنى الذي كان يفترض قيامه خارج اللغة بحيث ينصبّ عمل الشاعر على تحسين هذا المعنى وتزيينه والإجادة في تصويره .

وشوقي ضيف يتعلق بالحديث عن نشأة ابن المعتز وبيئته لدعم مثل هذا التصوّر ، فهو يؤكد أن ابن المعتز عربي عباسي يعتزّ بعروبته

---

(١) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٢٦٧

وأسرته ، وُلد في القصر العباسي وفي كل ماانبثَّ فيه من لهو وطرب على نحو ما هو معروف عن آبائه : الرشيد ، والمتوكل ، والمعتز ، إذ كانوا يفرغون للهوهم ومتاعهم كلما أتيح لهم الفراغ[(١)] .

ومثل هذا التبسيط في تحديد العلاقة بين حياة الشاعر وشعره بأخذ الشعر على أنه مجرّد انعكاس لهذا الواقع من شأنه أن يفضي إلى اسقاط طبيعة هذا الواقع على الشعر بحيث يصبح بإمكاننا أن نسمَه بالمادّية والحسيّة وما ذاك إلاّ لأننا لا نرى في لغته غير أنها إشارات للعالم الذي يحيط بنا ، ولهذا نجد شوقي ضيف يربط بين هذه النشأة المترفة وشعر ابن المعتز حينما يقول : ( وقد يكون في ذلك بعض البواعث عنده على الإحساس المادّي للأشياء ، أو قل على وصفها وصفاً مادياً ، إذ كان هذا الوصف هو الذي يلائم مزاجه المترف كما كان يلائم عقله الذي كان يعيش في النعيم فلا يستطيع أن يتعمق الأشياء وإنما

---

(١) شوقي ضيف : العصر العباسي الثاني ٣٣٣

يقف عند ظاهرها الحسّي المكشوف )[١]

وهذا الربط بين حياة ابن المعتز وشعره ، ومن ثم أخذ الشعر مأخذ الانعكاس لهذه الحياة نجده أيضاً عند صاحب الصبغ البديعي في اللغة العربية[٢] فقد تحدّث عن تشبيهات ابن المعتز التي ( تُبرز مكامن هذه الحياة المترفة التي نشأ فيها وخالطها ابن المعتز وما فيها من مداهن التبر وأواني الفضة وصحاف الذهب المحلاّة بأنواع الجواهر الكريمة واللآلئ النادرة )

وحينما تصبح الكلمات في الشعر هي هذه الأشياء التي تحيط بالشاعر في حياته ، ويصبح دوره فيها هو انتقاؤها والملاءمة بينها ، يضعف دوره وتتهافت طبيعة عمله ، وحتى مفهوم الصنعة التي وسمه بها بعض النقّاد يصبح مفهوماً قلقاً قابلاً للاختفاء ليحلّ محلّه مفهوم آخر

---

(١) شوقي ضيف : العصر العباسي الثاني ٣٣٣
(٢) أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعي في اللغة العربية ١١١

ليس بأقل قلقاً ــــــــــــ< هو مفهوم " الطبع " الذي يصبح فيه عمل الشاعر عملاً لا يتجاوز أخذ الأشياء بسهولة ويسر دون تعمّق أو تفكير ، وهو تفكير يتناسب مع الاتسام بالمادية والحسّية الذي أُلحق بابن المعتز حينما يغدو في نظر هؤلاء النقّاد غير مستطيع تجاوز ظواهر الأشياء أو غير راغب في مثل هذا التجاوز .

والحكم بالطبع والاقتصار على الجانب المادّي للأشياء نجده عند الدكتور طه حسين الذي كتب عن ابن المعتز يقول : ( هو مطبوع وليس متكلفاً ولا متعملاً في شعره ، وهو يؤثر السهل على الغريب ، وهو حريص مااستطاع على جزالة اللفظ ، وهو يعنى بهذه المعاني المترفة ، التي تلائم حياته وبيئته ، وهو شغوف بفنٍ خاصٍ من فنون الشعر ، يظهر أنه تفوّق فيه على الشعراء ، وهو فن الوصف و الوصف المادي بنوع خاص ، ووصف الأشياء المادّية الجميلة التي تلائم هواه ، وهو من أكثر الشعراء تشبيهاً ، ومن أبرعهم في هذا التشبيه وإن كان في شعره شيء من التكلف والبحث والغوص فهو إنما ينفق هذا التكلّف في إجادة التشبيه وإجادة

الاستعارة ولكن ليس كأبي تمام وابن الرومي متعمقاً باحثاً عن المعاني العويصة التي يكدّ الإنسان في فهمها ويجد مشقة في ذلك إنما هو يبحث عن طرائق الأشياء ، ووجوه تشبيهه قريبة ، يفهمها كلّ إنسان في سهولة ويسر ، وفي غير مشقة ولا عناء (١)

وهكذا تتضارب الأحكام حتى يصبح التكلّف غير تكلّف والبحث والغوص غير تعمّل ، وماذاك إلا لأنه ينفق في اجازة التشبيه والتشبيه غير المعنى فهو لا يزيد عن المقابلة بين الأشياء وانتزاع أوجه الشبه بينها ، ولذلك يمكن لكل انسان أن يفهمه دون مشقة وعناء وليس كالمعنى الذي يحتاج إلى مشقة في إبداعه ومشقة في فهمه .

ولو أننا أدركنا حقيقة اللغة الشعرية باعتبارها ايحاءات تتلاقى ويفضي بعضها إلى بعض ويمنح كلٌّ منها الآخر معناه ودلالته لتوقفنا طويلاً قبل أن نصادر الشعر بمصطلحات تبدأ بأخذه مأخذ التشبيه والوصف وتنتهي بوسمه بالتصنّع والزخرفة ثم لاترى فيه شيئاً يستحق الوقوف

---

(١) طه حسين : من حديث الشعر والنثر ١٥٩

والإمعان في التفكير .

وطريقه الفهم للغة هي التي تغري بوسم الشعر بالمادّية والحسّية ، وذلك لأننا لانرى فيه إلاّ تكراراً لما نراه حولنا ونلمسه بأيدينا ، وإلاّ فإن النظرة الصادقة تؤكّد أننا إزاء لغة يستحيل علينا أن نصمها بالمادّية ونوقفها عند حدود الحسّية ، في هذه اللغة تستحيل الكلمات إلى امكانات لا متناهية للمعاني لا يحدّدها إلا السياق الذي تجيء فيه .

وتبسيط العلاقة بين مكوّنات النص الشعري وأخذها مأخذ الإشارات يؤدي كذلك إلى الاستهانة بما تشتمل عليه من ايحاء ، ويغري الدارس بالاكتفاء عند التعرّض لها بالشرح والبسط يظنه تحليلاً للشعر وليس هو بأكثر من قتل له وسفك للنبض الحي الكامن فيه ، ولذلك استعان بعض الدارسين بقدرتهم على الإنشاء فراحوا يسوّدون الصفحات تلو الصفحات يقفزون من صورة لابن المعتز إلى صورة أخرى فاصلين بين كل أبيات وأخرى بأسطر يشرحون فيها ماقال الشاعر ، مشيدين بوصفه للطبيعة وجمالها والقصور وقيانها ، ثم لا تخرج من ذلك كلّه إلا بكلام ليس من

الشعر في شيء وليس من النقد في شيء .[1]

وعمل ابن المعتز لايمكن التأتي إلى فهمه إلا بتحرير كلماته من الدلالات الإشارية التي تحصرها في دائرة المقارنة بين الأشياء وذلك بمنح هذه الكلمات الآفاق الشعرية التي يمكن أن تنداح فيها بمجرّد أن تؤول إلى صور تستعلي على واقعها المادي وتنزع إلى مستوى أعلى لا يتحقّق لها إلا في الشعر .

وإلحاح ابن المعتز على عالم النبات في شعره محاولة منه لاستشفاف الإمكانات الشعرية التي يضجّ بها هذا العالم ، يقاوم بها الحياة الحيوانية التي ارتكز عليها قديم الشعر عند العرب . وعندها ينفتح عالم النبات وتمتدّ آفاقه ، يلتقي بالليل والنهار والشمس والقمر والخير والشر ، وتصبح هذه الحياة النباتية جذراً شعرياً يبدأ منه العالم وينتهي إليه .

يقول ابن المعتز :[2]

---

(١) انظر في ذلك ـ على سبيل المثال ـ ماكتبه الدكتور مصطفى الشكعة عن ابن المعتز في كتابه : الشعر والشعراء في العصر العباسي ٧٦٩ ـ ٧٩١

(٢) ديوان ابن المعتز : ١٤٩

كأن سماءها لما تجلّت　　　خلال نجومها عند الصباحِ

رياضُ بنفسجٍ خضلٍ نداه　　　تفتّح بينه نَوْر الأقاحي

وتتوقف البلاغة عند حدود التشبيه تبحث فيه عن طرفيه مؤكدةً أنه تشبيه حالة بحالة وهيئة بهيئة ، ثم تروح بعد ذلك تتلّمس وجهاً للشبه تستخرجه من الطرفين وتقيمه جامعاً بينهما ثم لا شيء بعد ذلك .

ويتوقف الدارسون المحدثون عنده مستحسنين بديع ابن المعتز وطريف صنعته أو تصنّعه ، وربما أفضلوا فراحوا يشرحون البيتين ليتحدّثوا بعد ذلك عن بساتين بغداد وماتشتمل عليه من بنفسج وأقاح .

وفي ذلك كلّه هضم للغة الشعر يبدأ بفصل البيتين عن سياقهما على نحو لا نكاد نعرف معه مرجع الضمير في قوله " سماءها " وليس ثمة من وسيلة لنا إلى فهمه مالم نعرف أي سماء هذه ولمن هي . وسوف نسيء فهمه إن نحن أخذناها على أنها هذه السماء التي نراها جميعاً ولا نماري في رؤيتها ، لذلك فإن علينا أن نستعيد الأبيات منذ بدأتْ قبل بيتين مما ذكرنا حيث يقول :

ومُوقرةٍ بثقل الماء جاءت     تهادى فوق أعناق الرياح
فجادتْ ليلها سحّاً ووبلاً     وهطْلاً مثل أفواه الجراح (١)
كأن سماءها لمّا تجلّت     خلال نجومها عند الصباح
رياض بنفسجٍ خضلٍ نداه     تفتح بينه نَوْر الأقاحي

منذ البدء نلاحظ أن ثمة خروجاً عما هو معتاد من الوقوف عند أثر المطر في الأرض وما يعقبه من نبت وثمر وزهر ، فالسحابة هنا لاتتجلّى عن الأرض وقد أزهرت وإنما تنجلي عن السماء وقد استحالت رياضاً تتفتح فيها البنفسج والأقاح . فالبنفسج والأقاح هنا يطلّ من السماء ولا يخرج من الأرض ، ومن هنا نلاحظ أول خطوة يخطوها الشاعر نحو عالم قصيدته هو أن يفصلها عن الواقع ويبني لها واقعها أو عالمها الخاص أو المغاير والمباين للواقع ، بحيث لا يعود بإمكاننا أن نتحدث عن تلك الرياض التي تحيط بالشاعر وأن نمعن في وصفها واطرائها

---

(١) في الديوان "جاءت" غير أننا اخترنا "جادت" لأنها أليق بالمكان .

وحتى هذا البنفسج والأقاح لايغدو هو ما تعلم وما نعرف ، بل هو بنفسج وأقاح سماويّ يليق بهذه الأجواز التيَ استعلى به الشاعر تجاهها .

ومن هنا فإن دور التشبيه ليس وصف شيء بشيء ولكنه الارتقاء بشيء إلى شيء آخر ، نوع من ربط أجزاء العالم بعضها ببعض بحيث لا يعود بين السماء والأرض والسحاب مسافة في أبيات ابن المعتز وإنما هي أكوان تتلاقى وتتلاقح .

وأبيات ابن المعتز موصولة بالفكر اللغوي الذي يتجاوز بكلمة سماء معناها الذي تم اعتياد اطلاقها عليه ليصبح السحابُ سماءً والمطر سماءً بل العشب سماءً أيضاً حتى قال العربي : مازلنا نطأ السماء حتى أتيناكم ، وقال معاوية بن مالك :

إذا سقط السماء بأرض قومٍ رعيناه وإن كانوا غضابا (١)

فسقوط السماء سقوط لمطر السماء ، ورعي السماء رعْي لعشب السماء ،

---

(١) اللسان : مادة سمو .

غيـر أن الشعر لا يُبقى للمطر مكاناً ولا للعشب موضعاً وإنما هي السماء تغادر موضعها ، تسقط على الأرض فترعى .

والنجوم التي تلوح في أبيات ابن المعتز من نفس الباب ، تلوح في أجواز السماء كواكباً ، وتمتدّ على وجه الأرض عشباً وشجراً[١] . وتظل اللغة خلال هذا وذاك تمزج بين أجزاء العالم ويظلّ الشعر محاولة لتفتيق كوامن اللغة وأسرارها .

ويظل الفاعل الدلالي في أبيات ابن المعتز هو السحابة تتوسط المسافة بين السماء والأرض فتصعد إليها واحدة وتهبط معها الأخرى ، يلتقيان فيها ويتبادلان المواضع بعد ذلك ، وتظلّ السحابة قطباً تتحرك إليه الأشياء حتى يصبح الليل " ليلها " والسماء " سماءها " والنجوم نجومها " .

وهي سحابة غامضة لا يظهر منها إلا هذه الحال التي تتهادى فيها

---

(١) اللسان : مادة نجم ، وفيه النجوم : مانجم من العروق أيام الربيع ، ترى رؤوسها أمثال المسال تشق الأرض شقاً ... والنجمة : شجرة تنبت ممتدة على وجه الأرض .

ملكاً متوجّاً يجيء فوق عنق الريح مثقلاً بالماء يجود وقد أظلم الليل فتكون اللحظات فيه غامضة غائمة وكأنها لحظات انعتاق الأرواح وانطلاق النفس لعالم الحلم والغموض الغائب . إنها لحظات تمزيق السكون، وخلط الأشياء ، واضطراب المعالم يتوالى عنف إيقاعها بتوالي هذه الكلمات :

سحّاً ــ وبلاً ــ هطلاً

بما تحمله من نبرٍ تشتدّ وطأته في وسط الكلمة ثم تتردد في هذا التنوين الذي يلاحقها ، ليتفجّر البيت بعد ذلك في " الجراح " وكأنها منتهى تمزيق السكون وخلط المعالم والتمهيد لولادة جديدة تهبط فيها السماء إلى الأرض أو ترتقي الأرض إلى السماء .

و" الصباح " الذي تتجلّى عنده السماء هو يقظة الكون الجديدة يفتح فيها عينه على ما آل إليه عند الشاعر ..

من خلال هذا كله يرتقي التشبيه عند ابن المعتزّ عن أن يكون مجرّد مقارنة بين الأشياء لتقريبها من الأذهان أو تزيينها للقرّاء أو إظهار المهارة والحذق والاقتدار ليصبح عملاً لغوياً تتحرك فيه الكلمات

لتكشف آفاقها الشعرية وإمكاناتها المستترة .

* * *

وإذا كانت فكرة الإيضاح والكشف ـ التى وجّه النقاد والبلاغيون ، إليها التشبيه ، وأخذوه على أساس ذلك ـ قد أفضت إلى الابتعاد عن كشف القيمة الحقيقية للعمل اللغوي القائم على تداخل اللحظات الشعرية فإن هذه الفكرة نفسها قد أفضتْ إلى إنكار شيء من عمل المحدثين في هذا المضمار . فبعد أن ذكر صاحب الصناعتين أجود أنواع التشبيه محدِّداً إياها في أربعة أوجهٍ هي :

أولاً : إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسّة .

ثانياً : ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت به العادة .

ثالثاً : إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يُعرَف بها .

رابعاً : إخراج ما لا قوّة له في الصفة إلى ما له قوّة فيها ،

بعد أن فعل ذلك تحدّث عن مخالفة المحدثين لذلك في بعض أشعارهم فقال : " وقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى العيان بما يُنال

بالفكر ، وهو رديء وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة وهو مثل قول الشاعر :

وكنتُ أعزّ عزّاً من قُنوع ... يعوّضه صَفُوح من ملول

فصرتُ أذلّ من معنى دقيق ... به فقرٌ إلى فهمٍ جليل

كقول الآخر :

وندمان سقيت الراح صرفاً ... وأفق الليل مرتفع السجوفِ

صفَتْ وصَفَت زجاجتها عليها ... كمعنى دقّ في ذهنٍ لطيف

فأخرج ما تقع عليه الحاسّة إلى ما لا تقع عليه وما يُعرف بالعيان إلى ما يُعرف بالفكر ، ومثله كثير في أشعارهم "[1]

والذي يدفع أبا هلال العسكري ، وغيره من نقّاد العربية ، إلى تحديد أوجه الجودة في التشبيه بما ذكر ويدفعهم كذلك إلى اطّراح ما جاء في أشعار المحدثين مخالفاً لها إنما هو ما أرادوا

---

(١) العسكري : الصناعتين ٢٤٨

عليه التشبيه من أغراض لاتخرج عن التوضيح والكشف والتقريب أو المبالغة في الوصف ، أو كما قال ابن الأثير " التشبيه يجمع ثلاثة هي : المبالغة والبيان ، والإيجاز "(١) ولذلك افترضوا أن ثمة صفةً واحدةً مشتركة تجمع بين طرفي التشبيه ، وينبغي أن تكون في المشبّه به أكثر وضوحاً وأشدّ ظهوراً ، **وتكون الغاية من التشبيه عندئذٍ** هي **إثبات** تلك الصفة التي نسلّم بها في المشبه به للمشبه الذي هو مدار القضية . ويكون هذا الإثبات نوعاً من الحكم ويكون الغرض من هذه الوسيلة هو الإيجاز أو المبالغة .

ولذلك خرج عمّا رسموه ما كثر في شعر المحدثين من مثل ما أنكره العسكري لأنهم كانوا يرون أن ما يُرى بالعيان ويُدرك بالحاسة أشد ظهوراً وجلاءً من أن يشبّه بما لا يدرك بالحاسة ولا يرى بالعيان ، فذلك يتناقض مع مبدأ الكشف والجلاء والإيضاح الذي جعلوه غاية التشبيه .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ٢/ ١٢٢

واستحسان بعض الناس لهذا النوع من التشبيه لايخرج عن باب الاستلطاف كما ذكر العسكري وهو استلطاف يتعلق بالدِّقة والمهارة وحذق الصنعة ، ولا يرتقي بالظاهرة الشعرية إلى مستوى الحقيقة اللغوية .

وحينما كان المحدثون يكثرون من هذا النوع من التشبيه مع إنكار النقّاد والبلاغيين ذلك عليهم كانوا يخلصون للشعر باعتباره تجربة لغوية لا يمكن تأطيرها بما أطِّرت به من معايير عقلية أخذت فيها معانيه مأخذ القضايا والأحكام القائمة على الإثبات والنفي .

وعمل المحدثين ذاك نقضٌ لفكرة الإيضاح ، فالمشبه به أشدّ خفاءً غير أنه تأكيد على أن المسألة في التشبيه مسألة لحظتين لغويتين تلتقيان وتتفاعلان فتؤثر كل واحدة منهما في الأخرى تأثيراً لايترك لها شيئاً مما كانت عليه قبل دخولها في هذا السياق وتفاعلها مع ما جاء معها فيه .

وحينما قال أبو تمام (١) :

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٤/ ٤١٧

فصرتُ أذلّ من معنى دقيق به فقر إلى فهمٍ جليل

لم يكن همّه أن يوضح مدى ذلّه أو يقيم عليه الدليل أو يبالغ في وصفه ، وإنما كانت اللغة تترامى به إلى حيث يتداخل الإنسان المتجلّي في تاء الفاعل " صرتُ " مع المعنى على اعتبار أن كلاً منهما لايتحقق بدون الآخر ، فإذا كان المعنى هو امتداد للإنسان فإن الإنسان لايستقيم له وجود خارج نطاق المعنى الذي يأخذ هنا من الدقة بُعْد التفرّد والتميّز .

ويتفاعل طرفا الجملة في اتجاهين :

الإنسان ← المعنى

المعنى ← الإنسان

بحيث يستعلي الإنسان على مادّيته حينما يجرّده المعنى من كثافة الجسد ، ويتكثّف المعنى حتى يتأنسن حينما يمنحه الإنسان هذا البعد والمحصّلة أننا لا نصبح بعد ذلك أمام إنسان ومعنى وإنما أمام وجودٍ يتمازج فيه الحدّان فلا نعرف حدود أحدهما من حدود الآخر بحيث

لا يتأتى لنا بعد ذلك أن نصف أحدهما بالظهور والآخر بالخفاء ، فقد أفضى خفاء أحدهما إلى خفاء الآخر في الوقت الذي كان من شأن ظهور أحدهما أن يؤدي إلى ظهور الآخر ، فسبيل ظهور المعنى هو الإنسان والمعنى بما يشتمل عليه من دقة يؤدي إلى غموض الإنسان وخفائه .

وتظل مسألة العزّة والذّلة التي تعتور البيتين أقطاباً متقابلة تتوتر بينها الذات الشاعرة والمعنى حتى يؤول هذا الصراع بين القطبين إلى أتون تحترق فيه الأشياء لتعود ثانية وقد تداخلت معالمها وتمازجت حدودها .

والبيتان الآخران اللذان عابهما العسكري :

وندمانٍ سقيتُ الراح صرفاً وأفق الليل مرتفع السجوفِ

صفت وصفت زجاجتها عليها كمعنى دقّ في ذهنٍ لطيفِ

هذان البيتان ظلّ فيهما " المعنى " هو القطب الذي تترامى إليه الأشياء بحيث يصبح الإلحاح عليه من قبل الشعراء المحدثين علامة على

انشغالهم به ، وهذان البيتان كالبيتين السالفين ينتهي تفاعل طرفي التشبيه فيهما إلى تجسد المعنى وبروزه بحيث يصبح همّ هؤلاء الشعراء المحدثين هو تجسيد معانيهم التي يدركون أنها من الخفاء بحيث تحتاج إلى الذهن اللطيف والفهم الجليل ، وأن أزمتهم إنما هي أزمة التأتّي إلى هذه المعاني حينما يعجز عن إدراكها من لا يمنحها مثل هذا الفهم الجليل و الذهن اللطيف .

والبيتان الأخيران قاما بالمداخلة بين كونين شعريين تمثّلا في : المعنى ، الخمر وكانت الحالة الشعرية التي جمعت بينهما هي حالة الصفاء التي تتردّد في البيت الثاني تمسّ الخمر تارة والزجاجة تارة أخرى ثم لا تلبث أن تتراءى سمةً ووصفاً للذهن حينما تؤول إلى اللطف .

و قطبا التجربة واتجاه تفاعلها يسيران ويتحركان على النحو التالي:

الخمر ← المعنى

المعنى ← الخمر

ويتداخلان بحيث نجد أنفسنا في نهاية الأمر أمام معنى مسكر وخمر مفكّرة . فالخمر ترتقي بتداخلها مع المعنى عن أن تكون نوعاً من مسببات الهذيان لتصبح مفتاحاً لضربٍ من تلقّي العالم على نحو جديد ومنحه معنى لم يكن له من قبل . والمعنى يرتقي حينما تغسله الخمر عن أن يكون نتاجاً لمنطق أو لخبر من الأخبار ليصبح انقلاباً في فهم العالم وتميّزاً في تلقيه .

والذي أفضى بالخمر إلى هذا الأفق الذي انتهت إليه هو محاولة الوصول بالصفاء إلى غايته فقد ظل هذا الصفاء يتنامى على أيدي الشعراء المتتالين تلوح فيه الخمر كوكباً في قول أبي نواس (١) :

إذا عبَّ فيها شاربُ القومِ خلته  يقبّل في داجٍ من الليل كوكبا

أو صبحاً (٢) :

---

(١) العسكري : ديوان المعاني ١/ ٣٠٦
(٢) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ١/ ١٧٦

فسكبت منها في الزجاجة شربةً كانت لنا حتى الصباح صباحا

ويمتد بها الصفاء حتى تخفى فلا تجد العيون إليها سبيلاً كما في قول ابن المعتز (١) :

وكأسٍ تحجبُ الأبصارُ عنهــا فليس لناظرٍ فيها طريقُ

وهكذا يتناهى الصفاء بالخمر إلى الخفاء والغياب ، ولذلك فإن اللغة الشعرية في البيتين اللذين عابهما العسكري كانت أكثر إخلاصاً حينما ترامت بالرؤيا إلى مداها فانتهى ما يُبصر بالعيان إلى مايُدرك في الفكر ولا يعود ثمة معنى للبحث في أن التشبيه للتوضيح والكشف بحيث إنّ اللغة هنا تتناقض تماماً مع مبدأ سلّم به النقّاد والبلاغيون .

ولعل من الطريف أن نجد البيتين الأخيرين اللذين لم ينسبهما أبو هلال العسكري إلى أحدٍ يُنسبان إليه هو نفسه في كتاب آخر لـه

---

(١) العسكري : ديوان المعاني : ١/ ٣١٠

هو " ديوان المعاني "[1] وهذا يعني أن ثمة توتراً بين موقفين أحدهما موقف الشاعر الذي يتحسّس قيمة اللغة في الشعر ويمضي في سبيل الكشف عن مضامينها والبلوغ بها إلى غاياتها وموقف الناقد الذي يقع أسيراً للمقولات العقلية والمنطقية التي تحاول أن تكبِّل الشعر وأن تصادره بجملة من المعايير التي تفرضها عليه .

* * *

كان التصوّر البلاغي يسير باللغة في التشبيه في اتجاه واحد خَطِّي يتم فيه الانتقال من المشبه إلى المشبّه به ، كما ترد الأشياء إلى أصولها بحيث يظلّ الانفصال بين العالمين قائماً ، ولا تزيد المسألة عن أن تقتنص صفة من الصفات في شيء ثم تلتمس دعمها وإقامة الدليل إليها فتربط ذلك الشيء بشيء آخر تكون فيه تلك الصفة أكثر وضوحاً وجلاءً ، ولذلك صُدِم هذا الضرب من التفكير بمظهر آخر من مظاهر اللغة الشعرية عند المحدثين ذلك المظهر هو ما عُرِف بالتشبيه المقلوب الذي قلب

---

(١) العسكري : ديوان المعاني : ١/ ٣١٠

قاعدة التشبيه عند البلاغيين بحيث لم تَعُد الصفة في المشبّه بــه هي الأظهر والأوضح لكنها هي كذلك في المشبّه ، ومن هنا لم يجدوا مخرجاً سوى الذهاب إلى أن عمل الشاعر قائم على الإيهام بجعل الفرع أصلاً وجعل الأصل فرعاً وادعاء أن الصفة في الفرع أكثر منها وضوحاً في الأصل وذلـك على سبيل المبالغة ، أو كما قال عبد القاهر الجرجاني : "وقد يقصــد الشاعر ، على عادة التخييل ، أن يوهم في الشيء هو قاصرٌ عن نظيره في الصفة أنه زائد عليها في استحقاقها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيهــا ، فيصح على موجب دعواه وشوقه إلى أن يجعل الفرع أصلاً ، وإن كنّا إذا رجعنا إلى التحقيق لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه "

وبعد أن ضرب عبد القاهر لما ذكر مثالاً هو قول محمد بن وهيب :

وبدا الصباح كأنّ غرّته     وجه الخليفة حين يمتدحُ

راح يوضح ما ذهب إليه من القول بالايهام والمبالغة فقال : " جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتمّ وأكمل في النور والضياء من الصبــــاح . فاستقام له بحكم هذه النيّة أن يجعل الصباح فرعاً ووجه الخليفة أصلاً .

---

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ١٩٤.

واعلم أن هذه الدعوى وإن كنتَ تراها تشبه قولهم : لايدري وجهه أنور أم الصبح ؟ وغرّته أضوأ أم البدر ؟ وقولهم إذا أفرطوا : نور الصباح يخفي في ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة فإن في الطريقة الأولى خَلَابــــةً وشيئاً من السحر ، وهو انه يستكثر للصباح أن يشبهه بوجه الخليفــــة ويوهم أنه قد احتشد له واجتهد في طلب تشبيه يفهم به أمــــــــره وجهته الساحرة أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لاتشعر ، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصــل متفق عليه ويزجى الخبر عن أمرٍ مسلمٍ لاحاجة فيه إلى دعوى ولا اشفاق من خلاف مخالف وانكار منكر وتجهم معترض"(١)

والذي أفضى بعبد القاهر إلى مثل هذا النظر إلى الشعر إنما هو أخذه الشعر مأخذ القضايا التي يقام عليها الدليل وتلتمس لها البراهيــن

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ١٩٤

التي يستعين عليها صاحب القضية بكل الوسائل والسّبل التي تنبني على الحقيقة أو تتجاوزها لتنهض على التخييل والإيهام ، هذا الإيهام يكتسب عند عبد القاهر قيمته من قدرته على التنقل بين مسألة الفرع والأصل وخداع السامع عمّا يبطنه من مبالغة بحيث لا تنهض في وجهه حجة مخالف أو انكار منكر .

وللشعر بابٌ آخر وحقيقة أخرى لا ينهض بها هذا الضرب من التفكير البلاغي ، فلم تعد المسألة عند الشاعر مسألة فرع وأصل ، ولم تعد صفة تظهر هناك ويُدّعى ظهورها هنا ولكنها تجارب مع اللغة ينفتح فيها عالم على عالم فلا نعرف أيّاً منهما سابقاً على الآخر ..

فوجه الخليفة والصباح تلازَما طويلاً بحيث أصبحا بناءً واحداً ينفتح على بعضه ، ويصبح بالإمكان أن يتبادلا المواضع وأن يحلّ كلٌّ منهما محلّ الآخر بحيث يصبح للصباح غرة ويصبح الخليفة ضوءاً يكشف عن محاسن الدنيا بعد ذلك في قوله :

نشرتْ بك الدنيا محاسنها        وتزيّنت بصفاتك المدح (١)

وماقام به محمد بن وهيب من نقل لطرفيّ الجملة الشعرية وتبديل لمواضعيها كان محاولة منه لخلق لغته الخاصة به ، تلك اللغة التي تنهض على أساس الاستفادة من السياقات السابقة للبلوغ باللغة الشعرية مداها ، وقد كان أسلوب التشبيه هو سبيله إلى الخروج من مأزق تكرار لغة واحدة سار عليها الشعراء قبله وهو سبيل تجلوه لنا هذه القصة التي يرويها العباسي في معاهد التنصيص حين يقول :

" حدَّث أبو محلم قال : اجتمع الشعراء على باب المعتصم ، فبعث إليهم محمد بن عبد الملك الزّيات فقال لهم : إن أمير المؤمنين يقول لكم : من كان منكم يحسن أن يقول مثل قول النميري في الرشيد :

خليفة الله إن الجود أودية        أحلّك الله منها حيث تجتمعُ

من لم يكن ببني العباس معتصماً        فليس بالصلوات الخمس ينتفع

---

(١) العباسي : معاهد التنصيص ٢/ ٥٨

إن أخلف الغيث لم تخلف مواهبه أوضاق أمرٌ ذكرناه فيتسعُ

فليدخل وإلاّ فلينصرف ، فقام محمد بن وهيب ، فقال : فينا من يقول مثله ، قال : وأيّ شيء قلتَ ؟ فقال :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحَى وأبو إسحاق والقمرُ

فالشمس تحكيه في الإشراق طالعةً إذا تقطّع عن إدراكها النظــرُ

والبدر يحكيه في الظلماء منبلجاً إذا استنارت لياليه به الغُررُ ..."(١)

فالتشبيه في هذه الأبيات كالتشبيه في البيت الذي وقف عنده عبد القاهر سبيل إلى تكثيف اللغة الشعرية والوصول بها إلى غايتها والكشف عن الامكانيات الكامنة فيها .

و مما يروى لأبي نوّاس ويعاب عليه قوله (٢):

أمستخبر الدار هل تنطق أنا مكان الدار لا أنطق

---

(١) العباسي : معاهد التنصيص :٢١٥/١ والقصة في الأغاني أيضاً ٧٣١٨/٢١

(٢) ورد هذان البيتان في الحيوان للجاحظ (٤٥٦/٤) وورد البيت الثاني منهما في الصناعتين للعسكري (٧٧) وقد جاء البيت الأول في شرح الصولي للديوان على رواية :

يامستجير الدار هل تنطُقَ ابي مكان الدار لا ينطق

ووصف الصولي هذه الرواية بأنها منحولة رديئة ونسب رواية أخرى للبيت إلى أبي العباس أحمد بن يحي فيها" أنا مكان الدار لا أنطق " غير أنه قال إنه لم يسمعها عنــه .

كأنها إذ خرست جارمٌ　　بين ذوي تفنيده مطرق

يقول الجاحظ " قالوا : لا يقول أحدٌ : لقد سكتَ هذا الحجر ، كأنه إنسانٌ ساكت ، و إنما يوصف خرسُ الإنسان بخرس الدار ويشبّه صممه بصمم الصخر "(١) .

وقد علّق الدكتور مصطفى عبدالواحدعلى الجاحظ قائلاً : " إذا كان النقّاد القدامى قد رأوا أن هذا التشبيه معكوس فإن التأمّل فيه يكشف عن موقف مقصود فيه ، فقد أضفى هذا التشبيه على الدار حياةً وصور موقف الشاعر منها ، فسكوتها سكوتُ ملومٍ لا يجد جواباً . كأنه يعاتبها : كيف أقفرت من أهلها ، وكيف أقامت بعدهم ، كأنها تفهم مايقول ، ثم يعذرها ويضع نفسه موضعها فلو كان في مثل حالها ما نطق .. فكأنها سكنت اختياراً لأنها لاتجد الجواب ، وكأنها مذنب

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٢/ ٤٥٦

اقترف جرماً فهو صامت أمام من يلومه ويؤنبه "[(١)] .

ويقول الدكتور مصطفى عبدالواحد في موضع آخر " أرى أن أبا نوّاس في هذا التشبيه قد أضفى على الدار حياة وصوّر موقفه منه فسكوتها سكوت ملوم لا يجد جواباً ، كأنه يعاتبها كيف أقفرت من أحبابه ، وكيف أقامت بعدهم ، فهو يشخص الطبيعة الجامدة ويتراسل معها ، ويضع نفسه موضعها بدليل قوله " أنا مكان الدار لا أنطق " فالموقف النفسي للشاعر هو الذي أملى عليه هذا التشبيه الحي وهذه الصورة النابضة ، فهو لا يريد بالتشبيه مجرّد وصف السكوت ، بل أراد أن يوحي إلينا بمعانٍ أخرى أحسّ بها في مساءلته للدار ولم يجد لها إلاّ هذه الطريقة المعبّرة "[(٢)] .

---

(١) د. مصطفى عبدالواحد : الوقوف على الأطلال ١١٧

(٢) مجلة كلية الشريعة والدراسات الاسلامية ، مكة المكرمة السنة الاولى / العدد الأول ١٣٩٣ /١٣٩٤

و أبو نوّاس يبلغ بفكرة الوقوف على الطلل مداها فإذا كـــــان الشعراء قد أطالوا البكاء على الأطلال وسؤالها و ألحّوا عليه حتـــــى أنهكوا الفكرة الشعرية الكامنة فيها فاستحال البكاء على الأطلال عنـــد قيس بن ذريح إلى إطراق يستحيل به المرء إلى طلل ساكن لا ينبض بحياة حتى تتساقط الغربان حوله لا يخيفها منه إلاّ ماقد يخيفها من الطلـــل الميّت حينما يقول(1) :

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الدار مولعُ

أخط و أمحو كل ماقد خططته بكفّي والغربان في الدار وُقّعُ

وبهذا خطا بالفكرة الشعرية خطوةً أخرى يلتقي فيها الإنسان بالطلّـــل حينما يجثم على كليهما موت السكون وسكون الموت .

---

(1) ديوان مجنون ليلى ١٨٨

و كذلك فقد طال عتاب الشعراء للديار التي لا تردّ جواباً ووراء ذلك يكمن التصّور الشعري القائم على أن بإمكان الدار أن تردّ على من يسألها ، فمقتضى أن تُسأل هو أن تجيب ، وجاء أبو نواس ليبلغ بفكرة سؤال الدار مداها وهو أنها خرست ، وكان من المتوقع أن تتكلم .

و الجارم المطرق يتلبّس الدار من الواقف عليها ثم إن من شأن الدار إن خَلَت من أهلها أن تشيع إحساساً بجوّ الدمار الذي أصابها فارتحل عنها من كان فيها أو هَلَك ، و من هنا تتأتى فكرة الجرم .

و لبيت أبي نوّاس مرجعه في شعر امرئ القيس حينما يقول :

ألم تسأل الربع القديم بعسعسا    كأني أنادي أو أكلّم أخرسا

وإن يكن قد عيب على امرئ القيس قوله هذا فذهب أبو هلال في الصناعتين إلى أن " هذا من التشبيه فاسدٌ لأجل أنه لايقال : كلّمتُ حجراً

فلم يجب فكأنه كان حجراً ، و الذي جاء به امرؤ القيس مقلوب "[١] .

و لغة الشعر حينما تجعل من الدار مخاطَباً فإنها تنزع بها إلى الاستعلاء عن أن تكون حجراً وذلك ماوعاه أبونواس ، فإن كان من شأن الطلّ أن يصبح إنساناً فإن من شأن الإنسان أن يصبح طللاً وأن يتبادلا المواقع في سهولة ويسر ، وأن تكون لغة الشعر هي هذه الحركة المستمرة للقطبين الإنسان و الطلل يحرّكهما التشبيه حركةً مرنةً لاتتوقف عن واقع الأشياء الخارجي ولا تُحد بما تواضع عليه النقّاد و البلاغيون من القول بوجه الشبه وظهور الصفة .

خلاصة المسألة أن ماعُرف بالتشبيه عند الشعراء المحدثين إنما كان مظهراً من مظاهر تجلّي اللغة الشعرية لديهم ، و كان عملهم فيه خطوةً نحو الوصول إلى لغة متميّزة، وكان ماقاموا به استفادةً من الامكانات التي تمنحهم

---

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ٧٧

إياها اللغة كما تجلّت في التراث الشعري وغير الشعري الذي وصل إليهم ، وقد اغفل ما قاموا به المنهجُ الذي سلكه الفكر النقدي والبلاغي حينما أخذ مسألة التشبيه في اطار النظر إلى الشعر على أنه إخبار بحيث يصبح الغرض من التشبيه هو الايضاح والكشف أو إقامة الدليل أو المبالغة والإيهام فراح أصحابه يفتّشون في الشعر عمّا يثبت ما ذهبوا إليه يخطّئون شيئاً منه بدعوى خفاء وجه الشبه ، ويؤولون شيئاً آخر تحت مسمّيات التصنع والمبالغة .

# الفصل الثالث

# الاستعارة

الاستعارة جوهر الشعر ، تبدأ وصفاً للعلاقة بين ألفاظه وتنتهي سمةً عامةً له تغدو معها القصيدة بأكملها ضرباً من الاستعارة ، ذلك أن نشاط اللغة يبدو فيها جلياً حينما تقوم بتحطيم حدود الأشياء وخلط عناصرها ثم إعادة خلقها ثانية بحيث تصبح عالماً لا يقوم إلاّ في الشعر .

وفي الاستعارة تحقّق اللغة لنفسها تمام الاستقلال عمّا حولها ، فتحلّق في أفقٍ شعري أدركه الشعراء المحدثون فكانت الاستعارة من أهم معالم لغتهم الشعرية الجديدة بحيث أوغلوا فيها على نحو لم يستطع النقد ولا البلاغة مجاراتهم فيه فكثر طعن النقاد والبلاغيين على الشعراء المحدثين وغضّوا من كثير من استعاراتهم ووسموها بالتكلّف والإحالة والخطأ .

وإذا كان أولئك النقّاد والبلاغيون قد وقفوا طويلاً عند التشبيه وأصّلوه في الشعر العربي حتى عدّه قدامة بن جعفر غرضاً من أغراضه وغاية من غاياته (١) فإن الاستعارة لم تحظ بمثل ذلك الاهتمام فبينما

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ١٢٤

أهملها بعض النقاد[1] تقبّلها بعضهم الآخر بعد أن كبّلها بشروطٍ يعيدها بها إلى حدود التشبيه .

وذهب الجرجاني في الوساطة إلى أنّ العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبّه فقارب ، وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض .[2]

غير أن أولئك النقاد أحسّوا في الوقت نفسه بمدى اهتمام الشعراء المحدثين بالاستعارة واعتماد الكثير من أشعارهم عليها فكان مما قاله ابن سنان عنها " هذا الفن قد أورده المحدثون كثيراً ، وإن كان المتقدمون بدأوا به ، وممن أكثر استعماله أبو تمام حبيب بن أوس فأورد منه في شعره الجيّد المحمود والرديء الذي هو الغاية في القبح "[3]

---

(١) مثل ابن طباطبا في عيار الشعر .
(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ٣٤
(٣) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ١١٠

ولا غرابة عندئذٍ أن يكون أبو تمام إمام المحدثين وأن يكون شعره معدن الاستعارة ، كما قال أبو العلاء المعرّي[1] ، فالاستعارة وهي نشاط لغوي ظلّت معلماً بارزاً من معالم التجديد في لغة الشعر وسبيلاً لهؤلاء المحدثين يصلون به إلى أفقهم المتميِّز .

وقد استعرض الآمدي جملة من استعارات أبي تمام التي لم يستسغها ليعقّب عليها قائلاً : " وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيراً فجعل - كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعاً ، ويداً تقطع من الزّند وكأنه يصرع وجعله يشرق بالكرام ، ويفكِّر ويبتسم ، وأن الأيام بنون له والزمان أبلق ... وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب "[2]

والآمدي إنما عاب هذه الاستعارات لأنه لم يستطع أن يربط فيها بين مستعار ومستعار له ولم يجد وجهاً يستقيم له معه نقل الكلمة

---

(١) ديوان أبي تمام شرح التبريزي ١/١٧٧

(٢) الآمدي : الموازنة ١/٢٦٥

من معناها الذي كان يظنّه لها إلى المعنى الاستعاري الذي استعملها الشاعر فيه ، ذلك النقل الذي يحقّق المعنى والعلاقة بين الطرفين ويكشف عن وجه الشبه الذي كان يرى أن الاستعارة ينبغي أن تبني عليه ولذلك راح بعد ذلك يتحدّث عن استعارة لامرىء القيس علّق عليها قائلاً :

" وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدّة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له "(١)

وأحكام الآمدي على استعارات أبي تمام وما تناثر في تلك الأحكام من ألفاظ الاستهجان والقباحة والغثاثة تؤكد التزام الآمدي بما درج عليه الذوق التقليدي عند العرب وعدم تقبله لمذهب المحدثين حتى قال العسكري في الصناعتين " ليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو ترده وتعلق به أو تنبو عنه "(٢)

---

(١) الآمدي : الموازنة ٢٦٦/١

(٢) العسكري : الصناعتين ٣٠٩

وأكثر الاستعارات التي عابها الآمدي على أبي تمّام إنما تنصبّ على التصوّر الشعري للزمن ، فهو يستقبح أن يكون للدهر أخدعاً في قول أبي تمام :(١)

يادهرُ قوّمْ أُخْدَعَيْك فقد ... أضجَجْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِك

وأن تكون له يدٌ تقطع من الزّند ، في قوله(٢) :

ألا لايمدّ الدّهر كفاً بسيءٍ ... إلى مجتدي نصرٍ فتقطع من الزّندِ

وكأنه يصرع ، في قوله(٣) :

تروح علينا كلّ يومٍ وتغتدي ... صروفٌ كأنّ الدهر منهنّ يصرعُ

وما إلى ذلك ..

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢/٤٠٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن الهيثم ابن شبانة مطلعها :

كانت صروف الدهر من فرقك ... واكتنّ أهل الاعدام في ورقك

(٢) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢/٦٤ وهو من قصيدة في مدح نصر بن منصور بن بسام مطلعها :

أأطلال هند ساء ما اعتضتِ من هندِ ... أقايضت حور العين بالعون والربّد

(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢/٣٢٤ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف الثغري مطلعها :

أما إنه لولا الخليط المودّع ... وربعٌ عفا منه مصيفٌ ومربعُ

واللغة ، فيما سبق من الاستعارات ، وشيجة الاتصال بتجربة الإنسان التي يعاني فيها من الزمن وهي تجربة ليس من السهل للنظر العقلي المجرّد وللمنطق بمعاييره المحددة من سبيل إلى كشف مجالها ، ذلك أن الزمن حقيقة إنسانية قاهرة تغيّر الأشياء وتفضي بها من حالة إلى حالة وتنتهي بها من قوّة إلى ضعف ومن حياة إلى موت ، بحيث يقف الإنسان أمامها عاجزاً ، ولذلك فهي تجربة غامضة لا يدركها العقل مع أنها تتسرّب في نسيج الحياة اليومي وتبلغ ذروة توترها في تجربة الإنسان مع الدهر وهو صورة قاسية لتسلط الزّمن وحتميته .

يقول المخبّل التميمي (١) :

أتهزأ مني أم عمرة إن رأت ... نهاراً وليلاً أبلياني فأسرعا

فإن أكُ لاقيت الدهارير منهما ... فقد أفنيا لقمان قبلُ وتبعا

ويقول أبو خراش الهذلي (٢) :

---

(١) حماسة البحتري : ٩٣

(٢) شرح اشعار الهذليين : ١/ ٧٠

هل الدهر إلّا ليلة ونهارهـا ... وإلّا طلوع الشمس ثم غيارُها

ويقول لبيد بن ربيعة (١) :

غلبَ الزمان وكنتُ غير مغلّبِ ... دهرٌ طويلٌ دائمٌ ممـدود

يوم إذا يأتي علـيّ وليلـةٌ ... وكلاهمـا بعد المضاء يعـود

وأراه يأتي مثل يوم رأيتـه ... لم ينتقص وضعفتُ وهو شديدُ

ولعل أولئك النقّاد لم ينكروا شيئاً من استعارات أبي تمام كما أنكروا قوله :

يادهرُ قوِّم من أخدعيك فقـد ... أضججتَ هذا الأنام من خرقـك

فقد استنكر الآمدي ذكر الأخدعين قائلاً : " كان يمكنه أن يقول : قـوِّم اعوجاجك أو قوِّم معوجّ صنعك ، أو يادهر أحسنْ بنا الصنيع ، لأن الأخـرق هو الذي لا يحسن العمل (٢) . وقد وصف القاضي الجرجاني هـذا البيـت وأبياتاً أخرى بأنها مما يصدئ القلب ويعميه ويطمس البصيرة (٣) ، ووسَمه

---

(١) حماسة البحتري ٩٣
(٢) الآمدي : الموازنة ٢٧١/١
(٣) الجرجاني : الوساطة ٤١

عبد القاهر الجرجاني بالثقل وتنغيص النفس وتكديرها (١) ، وعابه أبو هلال العسكري في أكثر من موضع في الصناعتين (٢) ، أما ابن الأثير فقد استهجن صيغة التثنية التي جاء عليها لفظ " الأخدع " وأرجع إلى هذه التثنية ماأجمع عليه النّقاد من قبح البيت وفساده (٣) .

غير أن القاضي الجرجاني حينما عاد إلى بيت أبي تمام وحاول تفسيره والكشف عن الاستعارة فيه ذهب إلى أن أبا تمام إنما يريد : اعدلْ ولا تجر وأنصفْ ولا تحف ، ثم قال : " لكنه لمّا رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل وأن يقذفوه بالعسْف والظّلم ، والخرق والعنف ، وقالوا : قد أعرضَ عنّا وأقبل على فلان وقد جفانا وواصل غيرنا وكان الميل والاعراض إنما و قع بانحراف الأخدع وازورار المنكب ، استحسن أن يجعل له اخدعاً وأن يأمر بتقويمه (٤) "

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ٣٩

(٢) العسكري : الصناعتين ٦٦،٣١٢

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ١/ ٣٨٤

(٤) القاضي الجرجاني : الوساطة ٤٣٢

وعلّق ابن سنان على ما ذهب إليه القاضي الجرجاني واصفاً إياه بأنه : " كلام لايغني عن أبي تمام شيئاً " وكان ابن سنان يرتكز في رفضه لتفسير القاضي الجرجاني إلى ماقرره من قبل من ضرورة أن تكون للاستعارة حقيقة ترجع إليها بلا واسطة ، وأنه لابدّ للاستعارة من حقيقة يرجع إليها ويكون بين الاستعارة والحقيقة شبه ظاهر وتعلّق أكيد ، ولذلك كان يرى أن الاستعارة إذا بُنيت على استعارة قبحت وبعدت ، " وإذا كان الأمر على هذا وكان قولهم عن الدهر - قد اعرض عنّا وأقبل على فلان - استعارة ومجازاً بغير شك لم يحسن أن نجريه مجرى الحقيقة ونبني عليه أمراً بعيداً حتى نجعل للدهر أخدعاً لأجل قولهم - إنه قد أعرض عنّا وانحرف "(١)

ويتضح لنا من رأيي القاضي الجرجاني وابن سنان أن مسألة الاستعارة تختصر لديهم في معنى محدّد يقف وراء الكلمات أوضحه القاضي حينما

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ١٢٣ ، ١٢٤

قال إن أبا تمام إنما يريد : " اعدلْ ولا تجرْ وأنصفْ ولا تخفْ " وتصبح الاستعارة عندئذٍ هي الوسيلة التي يتحقق بها للشاعر الوصول إلى هذا المعنى ، ويصبح دور النقد هو الكشف عن العلاقة بين هذا المعنى والاستعارة . وحينما راح القاضي الجرجاني يتتبع سياق اللغة الذي أفضى إلى هذه الاستعارة عاب عليه ابن سنان ذلك مؤكداً على ضرورة أن تنبني الاستعارة على الحقيقة بشكل مباشر ودون واسطة وذلك لكي يسهل الربط بين هذه الاستعارة والمعنى الذي كانوا يرون أن الاستعارة إنماجاءت تقدِّمه .

وقد كان القاضي الجرجاني أقرب إلى روح الشعر حينما لمس ماينبني عليه من نمو السياقات التي يبلغ بها الشاعر المتأخر مداها على نحو تصبح فيه اللغة هي مادة الشاعر وليس الحقائق الأوليّة المجرّدة ، غير أن هيمنة المعنى الأصلي عليه هي التي جعلته يتراجع عن تفسيره ليؤكد أن مثل هذا يؤدي إلى " فساد اللغة واختلاط الكلام و إنما القصد

فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف والاقتصار على ماظهر ووضح " [1] .

وللاستعارة وجه آخر غير هذا الذي حدّه بها النقّاد الأوائل والبلاغيون لاتصبح فيه مجرّد وسيلة لأداء معنى عقلي ، وانما تصبح تجلّياً لديناميكية اللغة وفاعليتها ومظهراً من مظاهر نشاطها على نحو لايمكن أن يتحقّق خارج اللغة ، وشتّان بين قولنا اعدلْ ولا تجرْ وأنصفْ ولا تحف وقول أبي تمام :

يادهر قوّمْ من أخدعيك فقد ... اضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك

فالدهر والقوم والأخدعان والأنام والخرق عوالم ينفتح بعضها على بعض وتتلاقى على نحو أو آخر وتقف جليّةً في البيت بحيث لا يمكن لنا تجاهلها والبحث عن معنى ما من المعاني يكمن وراءها .

إن فاعلية اللغة تبدأ بهذا النداء الذي يترامى إلى الدهر : ( يا .. دهر ) والنداء اعتداد بوجود الآخر كحقيقة ماثلة واعية قابلة لأن تُنادى

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ٤٣٢

بحيث لا يصبح الدهر بعد ذلك مجرّد أمرٍ اعتباري أو شيء موهوم[1] ذلك لأن اللغة أوجدته وترامت إليه بهذا النداء ، تقتنص فيه امكانية الإمساك به ، ومنذ هذه الخطوة تفارق اللغة الواقع والإمكان لكي تتحرّك بعد ذلك في عالمها الذي تقيمه في الشعر ، وعلينا منذ أن نسلّم بهذا البدء أن نستسلم للغة وهي تقودنا إلى ما لا نعرف ، وتوقفنا على ما كنّا نجهل ، وتستغرق في خفايا الأشياء وبواطنها على نحو لا نألفه .

والاستغراق في فاعلية اللغة لا يلبث أن يجعل للدهر أخدعين يتأتي بهما امكانية قيامه وجوداً يتجه نحوه النداء ، وتبعث فيهما التثنية قوةً تمنح هذا الوجود توازناً يقاوم التنكير الذي تبدّى به الدهر

---

(١) ذهب هانز ماير هوف إلى أن موضوع الزمان موضوع مشحون بالتناقضات التي لا يمكن حلّها أبداً ، فهو موضوع غير عقلي ولهذا أنكر العقل هذه القضية من أساسها ، فالفلاسفة منذ زينون حتى برادلي يرون أن الزمن غير حقيقي ووهمي ولا يمثل أي وجه من وجوه الواقع الموضوعية إطلاقاً . ( هانز مايرهوف : الزمن في الأدب ١٣ ) . وكذلك ذهب المتكلمون الاسلاميون إلى أن الزمن أمر اعتباري موهوم ليس له وجود . ( التهانوي : كشاف اصطلاح الفنون ١٢١/٣ ) .

في أول البيت ويكتسب الدعر قوة التعدد التى تقابل وحدة الأنام الذين يتوارون خلف الاشارة ( هذا الأنام ) بحيث تنتفي خصوصياتهم وتميّزهم أمام وحدة مصيرهم في مواجهة الدهر ، ويغدون وجهاً واحداً ينتابه هذا الضجيج من خرق الدهر وسوء صنعه .

و لا يكفي لإدراك الأخدعين أن يقال بأنهما عرقان في جانبي العنق ذلك أن إدراكهما لا يتأتّى إلاّ من السياق الذي يتردّدان فيه في شعر أبي تمام و يكتسبان من خلاله بعدهما ومجالهما الدلالي . يقول أبو تمّام[1]:

ذلّت لهم عنق الخليط و ربما　　　كان الممنع أخدعاً و صليفا

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢/٣٨١ وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد الثغري ، ومطلعها :

أطلالهم سلبت دماها ألهيفا　　　واستبدلتْ وحشاً بهن عكوفا

ويقول [(١)] :

وماهو إلاّ الوحي أو حدّ مرهفٍ      تميل ظباه أخدعي كل مائل

وبهذا نرى كيف أن الأخدع يتحرّك في مجال تتواثب فيه كلمات :المنع ، الذل ، الميل ، ويتنازعه حدّ المرهف والظبى ويلازم العنق والصليف وكل ذلك من شأنه أن يؤكّد أن الاكتفاء بأخذ الأُخدع على أنه مجرّد عرق في جانب العنق يشتمل على نوع من التجاهل لايحاء الكلمات وما تنطوي عليه من دلالات الإباء والعزّة من ناحية ، وما يطرأ عليها من الميل والجور و ما يقتضيه ذلك من التقويم والإصلاح وقد كانت العرب تصف شديد الإباء بأنه شديد الاخدع [(٢)].

غير أن للأُخدع ارتباطاً آخر تتوثق فيه العلاقة بينه وبين الخداع

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/٨٦ وهو من قصيدة في مدح المعتصم والافشين ، مطلعها :

غدا الملك معمور الحرا والمنازلِ      منوّر وحف الروض عذب المناهل

(٢) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/ ٣٥٤

والتغرير في السراب الخيدع ، والدينار الخادع ، والحرب خدعة ، والقول الخيدع ، وقال الخليل : الاخدع إخفاء الشيء ، ولتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني باب واسع في العربية جعل ابن فارس يعقّب على قول الخليل بقوله : وعلى هذا الذي ذكره الخليل يجري الباب .

والإحساس بغلبة الدهر وتسلّطه لاينفك عن الإحساس بالانخداع والغرر حتى قالوا : إن الخدعةَ الدهرُ ، وعليه فسّروا قول الأضبط بن قريع :

ياقوم من عاذري من الخدعة .

بأنه الدهر كأنه يغرّ ويخدع (١) .

من هذا كلّه نرى كيف أن لفظ " الأخدع " يقيم للدهر وجوداً يترامى بين العزّة والخداع وتتوتّر العلاقة بينهما حتى تؤول بالدهر إلى ذلك الخرق الذي ضجّ منه الناس .

وشتّان ما بين نشاط اللغة في أسلوب الاستعارة وذلك المعنى المباشر الذي حاول النقّاد استخلاصه من وراء لغة البيت والتأكيد على

---

(١) أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة مادة خ د ع

أن أبا تمّام قد أراده ، ولو أراد أبو تمام أن يقول : يادهر اعدلْ ولا تجرْ وأنصف ولا تحفْ لقالها دون أن يكلّف نفسه عناء ما حملها عليه و استجلاب ما جلب من سخط النقّاد و البلاغيين . فالاستعارة أمرٌ جوهري في لغة الشعر ليس بوسعنا أن نتجاوزها إلى معانٍ نتصوّرها ثم نتخذ الاستعارة بعد ذلك مجرّد مجازٍ لنا إلى تلك المعاني .

وقد عرض الأستاذ أمين البرت الريحاني للصورة الشعرية عند أبي تمام فوقف عند ما أسماه " استحياء عالم الغيب أو الرؤية في الزمان غير المنظور و استعرض جملة من استعارات أبي تمام التي ألحّ فيها على مفهوم الزمن كاشفاً عن أن الزمن يتراءى لأبي تمام في الصورة المبسطة تارةً يكتسي رداءً وطوراً تظهر أنيابه ومرّةً أخرى يرزح تحت أعبائه ، وفي الصورة المركبة يبدو الزّمن للشاعر على صورة بشريّ يطوف بجسده صفحة الأرض ويجوب المدى "(١) .

---

(١) أمين الريحاني : مدار الكلمة ٤١

وقد انتهى الأستاذ الريحاني من دراسته للصورة في شعر أبي تمام إلى أن " بقاء أبي تمام ليس بمدائحه أو مراثيه أو سائر المصنفات التقليدية لأغراض الشعر ، بقاؤه ، كبقاء سواه ، رهن بطاقته على تفجير الصورة الشعرية عند القارىء على مدى الأزمنة . وفي ذلك وحده سمة العبقرية "(١) .

وتلك العبقرية إنما تتأتّى حينما يحرّر الشاعر في اللغة إمكاناتها ويتركها تتداعى على نحوٍ يحقق الشعر للأشياء وجوداً لم يُؤلف لها من قبل ، وسبيل الشاعر في ذلك أن يستسلم لإيحاءات اللغة التي تدفع به إلى الوصول إلى آفاق شعرية جديدة ، فعندما قال أبو تمّام :(٢)

تحمَّل عنه الصبر يوم تحمّلوا و عادت صَبَاه في الصِّبا وهي شمأل

---

(١) المرجع السابق ٤٨
(٢) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/٧٢

بيوم كطول الدهر في عرض مثله ووجدىً من هذا وهذاك أطول

قال المعرّي في تفسير الاستعارة في البيت الثاني : " لمّا جعل للدهر طولاً وصله بالعرض على معنى الاستعارة ولا حقيقة بأن يوصف الدهر بذلك وإنما هو طويل لا غير فأمّا العرض فإنما هو على الأماكن وماجرى مجراها ، فأمّا الدهر فطويل ماعُلِمَ أن أحداً قبل الطائي وصفه بالعرض ، لكنه لمّا تقدم ذكر الطول استجاز أن يجيء بضدّه "(١)

وإذا ما رجعنا إلى الحقيقة العقلية المجرّدة لتصور الزمن فإننا نجده ـ كما سبق ورأينا ـ أمراً اعتبارياً موهوماً كما قال الفلاسفة ، والطول الذي يوصف به الزمن لا يتجاوز أن يكون حقيقة لغوية انبثقت من تصوّر شعري درج عليه الشعراء وأخذت به الناس حتى أنزلته منزلة الحقيقة التي لا سبيل لأحد أن يماري فيها.

---

(١) المصدر السابق ٧٢

وحينما آلت الحقيقة اللغوية في الاستعارة القديمة إلى شيء سلّم به القوم لم يكن لأبي تمام إلاّ أن يخرجها عن عاديتها بأن يترامى بها إلى مايمكن أن تنتهي إليه فإذا كان الطول وصفاً للزمن فإن العرض يصحّ أن يكون وصفاً له كذلك وكلاهما في حقيقة الأمر ينبثق من وصف المكان ليتلبّس الزمان فيدخله في إمكان التصوّر وينقله من هامش الوعي الإنساني إلى بؤرة الوعي به .

وبمثل هذا فإن أبا تمام لا يحقق سياقاً جديداً للغة وإنما يحملنا على مراجعة السياق القديم لها ، وكأنما أوّلية وصف الدهر بالعرض تستدعي أولية وصفه بالطول .

واللغة في بيت أبي تمام تحرّك الأشياء في آفاق متقابلة يستدعي فيها كل شيء

ضدّه . وهي كذلك في القصيدة تقيمها على نحو متوازٍ يتجلّى في مثل قوله :

تولّوا فولّت لوعتي تحشدُ الأسى         علىّ وجاءت عبرتي وهي تهملُ

... أأتبع ضنك الأمر والأمرُ مدبرٌ         وأدفع في صدر الغنى وهو مقبل

***

والاستعارة ـ بمثل هذا المنظور ـ تصبح وسيلة لتجديد اللغة وبثّ الحياة فيها وذلك أن ابتذال الاستعمال اليومي لها لا يلبث أن يفقدها مايفتقه الشعراء فيها من امكانات ، فيأتي شعراء جدد لكي يخطوا باللغة خطوةً جديدةً نحو صياغات لم تُعهد فيها تعيد لها إشراقها وجدّتها .

ويقول مسلم بن الوليد (١) :

---

(١) ديوان مسلم بن الوليد ٣٢٢

إذا مانكحنا الحرب بالبيض والقنا       جعلنا المنايا عند ذاك طلاقها

ومسلم في قوله هذا يفرّ مما اعتاده الشعراء من قولهم " لقحت الحرب " كقول زهير بن أبي سلمى :(١)

وماالحرب إلاّ ماعلمتم وذقتم       وماهو عنها بالحديث المرجّم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً       وتضرَ إذا ضرّيتموها فتضرم

فتعرككم عرك الرّحى بثفالها       وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئمِ

وقول الحارث بن عبّاد البكري (٢) :

قرّبا مربط النعامة منّي       لقحت حربُ وائل عن حيالِ

لم أكن من جناتها علم اللـ       ـه وإنّي لحرّها اليوم صالِ

ومن هنا فإن مسلماً يستبدل " نكح " بـ " لقح " ممعناً في التصوّر الشعري لإلقاح الحرب الذي ألحّ عليه الشعراء قبله ، ثم لا يقف عند حدود

---

(١) ابن الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٢٦٧
(٢) البحتري : الحماسة ٣٣

هذا التصوّر بل يسند الفعل إلى فاعله " نا " فتتراءى الجملة أكثر حركة وفاعلية حينما تشتمل على فعل وفاعل ومفعول ، بينما تتوقف الجملة القديمة عند حدود الفعل والفاعل :

لقحت الحربُ = فعل + فاعل .

نكحنا الحربَ = فعل + فاعل + مفعول .

وتتجلّى أدوات الحرب كعناصر فاعلة في الصورة الشعرية فلم تعد أدوات قتال خارج نطاق اللغة بل أصبحت جزءاً تتحقق به عملية النكاح . ( نكحنا الحرب بالبيض والقنا ) وتكشف لغة البيت بهذا عمّا تستبطنه هذه الأدوات من ايحاءات تترامى بها إلى معانٍ جنسية يصبح فيها السيف / الذكر / البيض / القنا كلماتٍ تستوعب فاعلية تمتدّ من الفتك في الحرب إلى الإلقاح في الفعل الجنسي ، هذا الايحاء للبيض والقنا يفتقها بعد ذلك أبو تمام حينما يقول :(١)

---

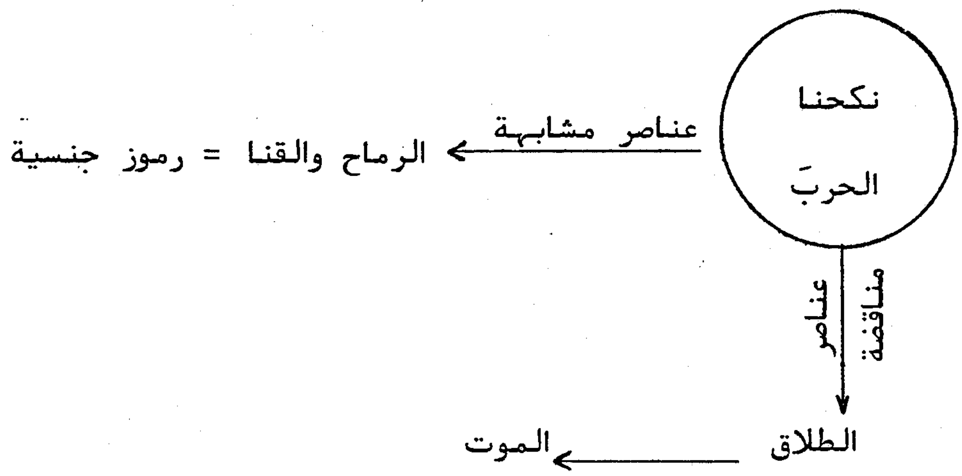
(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١/ ١٤

انظرْ وإياك الهوى لا تُمْكِنَنْ        سلطانه من مقلةٍ شوساء

تعلم كم افترعت صدور رماحه        وسيوفه ، من بلدةٍ عذراء

وبهذا تصبح استعارة مسلم بن الوليد تجديداً للغة وانقاذاً لها ممّا شاب تراكيبها من عادية تخرج بها عن مفاجأة الشعر وجدّته ، وتصبح الاستعارة كذلك تكثيفاً لها عن طريق الاستفادة ممّا يكمن فيها من طاقات تكمن في رموزها .

والنكاح الذي ظهر في صدر البيت لايلبث أن تتحرّك اللغة منه إلى نقيضه فلا ينتهي البيت إلاّ وقد انتهت اللغة إلى الطلاق يتلبّس صورة انفصال الروح عن الجسد ، وتصبح المنايا فيه خاتمة لهذه الحرب ، وبهذا يمكننا أن نرصد حركة اللغة في الاستعارة في اتجاهين على النحو التالي :



وهكذا تصبح الاستعارة تكثيفاً للغة على نحو تلتقي فيه النقائض وتبلغ فيه الأمور غاياتها ، وتتجلّى فيه اللغة وقد اكتسبت أبعاداً جديدة في التراكيب الجديدة التي يغرسها الشاعر فيها ، ويكشف عن اشتمالها عليها .

وحينما يتحرك هذا الجذر الشعري ( **إلقاح الحرب** ) عندأبي تمام يأخذ تشكيلاً جديداً يتمثّل في قوله (١) :

أخا الحرب كم ألقحتها وهي حائلٌ وأخّرتها عن وقتها وهي ماخض (٢)

واللغة هنا تستقطب إنجازاتها فيما سلف من قول الشعراء ، وتسعى إلى تكثيف هذه الإنجازات في بؤرة شعرية واحدة ، فقد سبق للشعراء أن تحدّثوا عن إلقاح الحرب كما رأينا عند زهير وعند الحارث بن عبّاد

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢٩٨/٢ وهو من قصيدة في مدح دينار بن عبدالله مطلعها :

مهاة النقا لولا الشوى والمآبض وإن محض الاعراض لي منك ماحضُ

(٢) حالت الناقة : إذا لم تحمل . المخاض : ألم الولادة .

وكذلك جاء في الشعر إسناد " أخٍ " إلى " الحرب " كما في قول زيد الخيل[(١)]

وليس أخو الحرب العوان بمن نأى  بجانبه ولا السؤوم المواكلِ

ولكن أخوها كل أشعث دارعٍ  يعالي السلاح فوق أجرد ناقلِ

وعندئذٍ تصبح حركة اللغة عند أبي تمام متمثلةً في الجمع بين هاتين الصورتين بما تشتملان عليه من تباين :

لقحت الحرب ( عند زهير والحارث )

أخا الحرب ( عند زيد الخيل )

← أخا الحرب كم ألقحتها ( عند أبي تمام )

ومما يزيد من كثافة اللغة أن الإخاء كان من شأنه أن يمنع الإلقاح كما من شأن الإلقاح أن يمنع الإخاء ، غير أن أبا تمام يجمع بينهما ليزيد حدّة توتر العلاقات بين الألفاظ ويخرجها بذلك من نطاق الإلف والاعتياد

---

(١) البحتري : الحماسة ٣٣ .

فتنتظم على أساسٍ درامي عنيف يحتفظ فيه تركيب البيت بتوتر الأضداد .

ثم يتحرّك هذا التوتّـر ليبلغ باللغة مداها حينما يتمّ الإلقاح والحرب حائل لاتلقح ، ثم ينزع هذا التوتّر باللغة إلى نقيضها فيقابل الإلقاح التأخير ، ويقابل الحائل الماخض ، ويظلّ تماثل التركيب اللغوي كاشفاً عن توتّر عنيف ينبثّ بين طرفيّ البيت ويمنحه كثافة يستقلّ فيها أبو تمام بلغة تتميز عن لغة الشعراء الذين سبقوه في نفس الوقت الذي تكون فيه لغة هؤلاء الشعراء هي الأساس الذي يبني عليه أبو تمام لغته .

* * *

إنّ إدراكنا للاستعارة لا يمكن أن يتحقّق ما لم نعتدّ بإيحاء اللغة الشعرية دون أن نعمد إلى إحالتها إلى مجرّد انحرافات عن معانٍ أصلية يريد الشاعر أن يعبّر عنها ، ذلك أن قيمة الكلمة إنما تتحقق من خلال سياقها الذي جاءت فيه باعتبارها أصيلة في موضعها تحرّك اللغة وتحرّكها اللغة .

وكما أفضى سوء الاعتداد بظاهر لغة الشعر إلى إنكار بعض الاستعارات فقد أفضى كذلك إلى تجاهل النبض الحيّ في استعارات أخرى اكتفى النقاد باستحسانها بعد أن أحالوها إلى ألفاظٍ أخرى رأوها قائمة خلفها حتى أصبحت الاستعارة مجرّد بديل للغة أخرى وكلمات أخرى انحرف عنها الشاعر ، ولذلك كان النقّاد والبلاغيون يبدأون عملهم بإرجاع تلك الكلمات المستعارة إلى أصولها التي يرون أنها هي الأساس ثم يديرون دراساتهم وآراءهم حول تلك الأصول .

فعندما قال البحتري (١) :

وصاعقةٍ في كفّه ينكفي بها　　　على أرؤس الأقران خمس سحائب

ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن المراد بالسحائب الأنامل، ثم راح يتحدّث عن تمهيد الشاعر للوصول إلى هذه الاستعارة قائلاً : " ولكنه لم يأتِ ــ

---

(١) ديوان البحتري ١٧٨/١ وروى البيت في دلائل الاعجاز (٢٣٢) وفي شروح التلخيص ( ٧٥/٤ ) " من نصله " أما ابن الأثير في المثل السائر ١٠٤/٢ فقد أورده برواية الديوان .

بهذه الاستعارة دفعة واحدة ، ولم يرمها إليك بغتةً ، بل ذكر ما ينبيء عنها وما يستدل به عليها فذكر أن هناك صاعقة وقال : من نصله : فبيّن أن تلك الصاعقة من نصل سيفه ثم قال : أرؤس الأقران ، ثم قال خمس سحائب فذكر الخمس التي هي عدد أنامل اليد فبان من مجموع هذا غرضُه "(١)

وبهذا يصبح نمو اللغة الشعرية مجرّد وسيلة يكشف بها الشاعر عن وجه الاستعارة ويبيّن بها سبيله فيها كي لا يفاجيء القاريء .

وإذا كان عبد القاهر قد ذهب إلى أن السحائب هي الأنامل فإن ابن الأثير ذهب إلى أنها الأصابع .(٢) وظلّت المسألة بعد ذلك قابلة للخلاف يرى قوم أنها الأنامل ويرى آخرون أنها الأصابع وذلك " لأن الأنامل على الإطلاق أكثر من خمس وإرادة الأنملة العليا من كل إصبع تكلّفٌ لا حاجة به " كما قال السبكي .(٣)

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ٢٣٢
(٢) ابن الأثير : المثل السائر ١٠٤/٢
(٣) شروح التلخيص ٧٥/٤

وحملت معالم البيت بعد ذلك محمل الترشيح الذي يؤخذ مأخذ القرينة على على الاستعارة يدلّ عليها ويدعم مكانتها ويربط بين الأصابع والسحائب ربطاً يسهلُ معه الانتقال من أحدهما إلى الآخر .

ولغة الشعر لا تؤخذ بمثل هذا التبسيط الذي يؤول بعضها فيه إلى مجرّد كلمة حلّت محل أخرى وبعضها الآخر مجرّد دعم لذلك النقل ، فلغة البيت تتوتّر بين أقطاب ثلاثة :

الصاعقة ← الكف ← السحائب .

فالسيف يتوارى خلف هذه الصاعقة التي تنبثق في صدر البيت من الكف التي لا تستند إلاّ إلى ضمير الغائب يلفّ الكف والصاعقة المنكّرة بغموض يتجانس وغموض الصواعق تتساقط من السماء .

والعلاقة بين السيف والصاعقة تتجاوز قدرة كل منهما على الفتك لتلتقي بما كانت العرب تتصوره من أن الصواعق حينما تغور في الأرض تؤول إلى قطعة من الحديد إذا ما استُخرج صنعتَ منه أشدَّ أنواع السيوف فتكاً . فكأنّ لغة الشعر هنا تؤول بالسيف إلى أصله وتواريه

خلف هذا الأصل .

غير أن هذه السحابة تبدأ من الكفّ بحيث تستقطب إرادة الفعل الإنساني حيث تستعلي اللغة بالكف إلى أفقٍ سامٍ يحلّها محلّ السحاب ثم لا يلبث أن يهوي بها على رؤوس الأقران .

وللكفّ صلة وشيجة بالسحاب نلمسها في مثل قول امرىء القيس :

أصاحِ ترى برقاً أريك وميضه      كلمع اليدين في حبيٍّ مكلّلِ

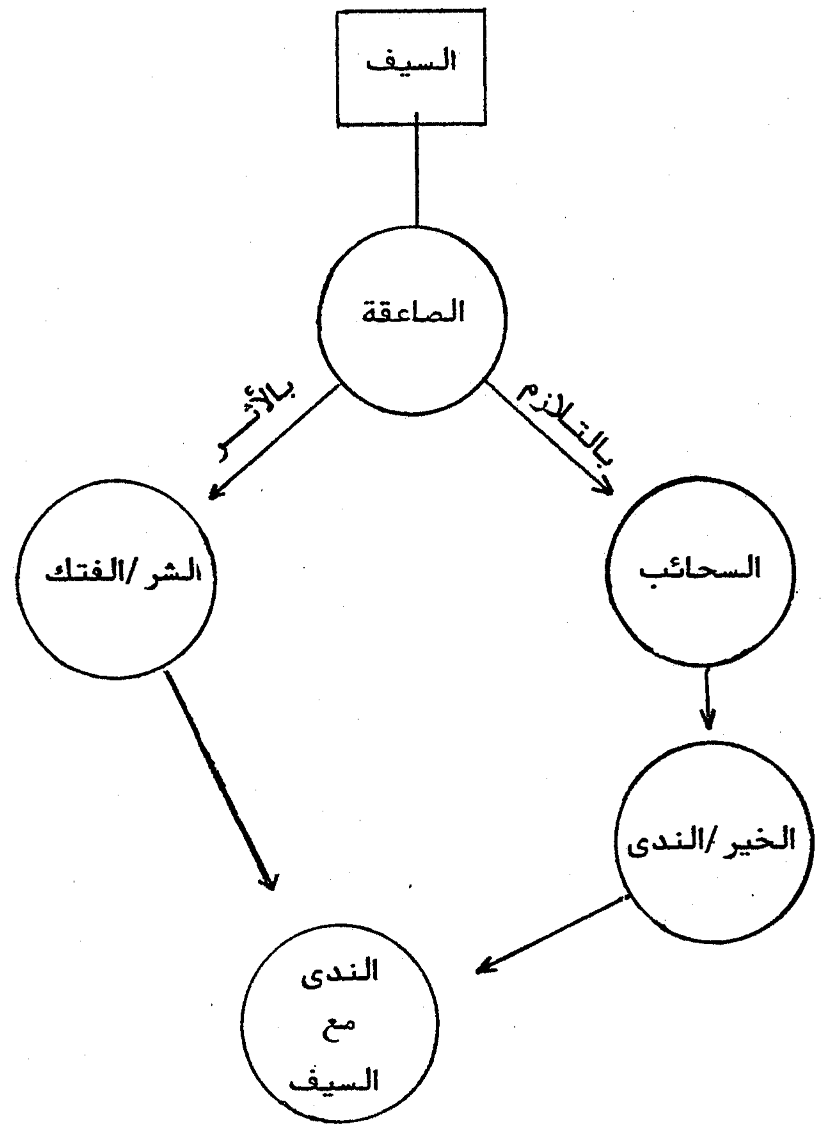
إن لغة الشعر بدأت من الصاعقة ثم لم تلبث أن حرّكت البيت وجاء السياق بعد ذلك مستجلباً في نموّه السحائب تلتقط من الكفّ العدد خمسة بعد أن أزاحت الكفّ عن موضعها ولم تترك منها إلاّ هذا العدد يكشف عن حضورٍ لعناصر شعريةٍ وغياب عناصر أخرى تجاوزها الشعر .

وإذا كانت السحائب استغراقاً في الأفق الذي حرّكته اللغة فإن

هذه السحائب لا تلبث أن تكشف عن توتّر يكمن داخلها حينما تستبطن الشرّ الكامن في الصاعقة ، والخير الماثل في المطر ، فينبثق منها الندى ممتزجاً بالسيف في قول البحتري بعد ذلك :

يكاد الندى منها يفيض على العدى　　مع السيف في ثِنْيَيّ قنا وقواضب

ومن هنا نلاحظ أن لغة الشعر تتحرّك على النحو التالي :



من هذا كله نلاحظ أن السحائب ليست مجرّد كلمة استبدلها الشاعر بأخرى و إنما هي رمز يحمل أصالته في داخله فيحرّك اللغة الشعرية انطلاقاً مما يحمله من توتّر يفضي إلى تلاقي الأضداد ، ولذلك فإن أخذنا للكلمة مأخذ الاستعارة التي لا نلبث أن نتجاوزها إلى ما نتوهمه من معنى أصلي وراءها من شأنه أن يحجب عنّا أصالتها ودورها باعتبارها وجوداً ماثلاً في الشعر تحرّكه اللغة ويحرّكها نحو آفاق لا قبل لتلك الكلمة التي نظنها الأصل أن تفضي إليه .

***

وفي الاستعارة تكشف اللغة عن تاريخ قديم للكلمات يعيد الشاعر إيقاظه فيها على نحو لا يمكن لنا أن نكتشفه إذا ما تصوّرنا أن المسألة لا تخرج عن أن تكون ضرباً من الإيهام و التخييل و الصنعة التي يزيّن بها الشاعر شعره ويقرّبه إلى الناس ، فعندما يقول منصور النمري [1] :

منيعُ الحمى لكن أعناق ماله ... يظلّ النّدى يسطو بها ويسورُ

(١) ديوان منصور النمرى ٨٢

(٢) ساريسور اذا غضب وثار .

فإنه يحملنا حملاً على مراجعة دلالة كلمة ( **مال** ) عند العرب لإدراك أيّ إيحاءاتها استثمره الشاعر في هذا البيت والذي عُدّ من أبيات المعاني الجياد [١] ، وبه وبمثله كان النمري أحد الشعراء الذين أسّسوا لمذهب البديع ووضعوا الشعر العربي على طريق جديد سلكه الشعراء بعدهم .

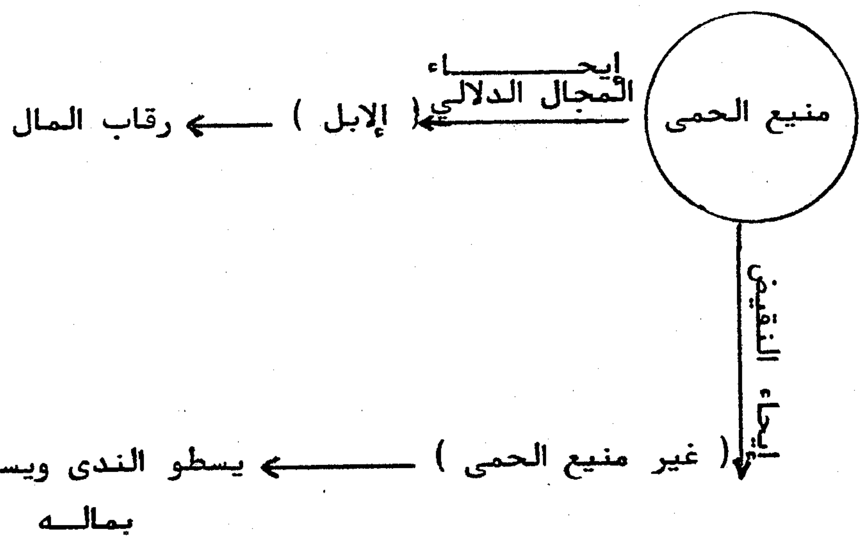
فإذا كان المال هو كل ما يقتنى ، وإذا كان قد انتهى وصفاً خاصاً للذهب والفضة فإن السياق الذي يضعه فيه النمري يوقظ فيه دلالة قديمة ، فالرقاب التي ظهرت للمال إنما جاءت من أن " أكثر ما يطلق المال عند العرب على الإبل لأنها كانت أكثر أموالهم " [٢]

و الإبل التي تتراءى وراء رقاب المال وشيجة الصلة بالحمى

---

(١) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ٥٨/١
(٢) ابن منظور : اللسان : " مَوَل "

المنيع الذي بسطه الشاعر في صدر بيته ثم مضى يقتنص مايمكن أن يلوح خلفه من دلالات وإيحاءات ، ينتزع منه هذه الإبل الراتعة فيه فتصبح للمال رقاباً ، ثم يقتحم على هذا الحمى منعته واعتصامه حينما يسطو الندى ويسور بهذه الإبل لا تعصمها منه منعة الحمى ولا عزّته .




و هكذا يتحرّر المعنى في الشعر فهو تتابع لإيحاء الكلمة تتحرك فيه من الشيء إلى نقيضه ، ومن الشيء إلى مايدور في مضماره .

و الرقاب التي ظهرت للمال تلبّسته من فترة كان يختصّ فيها

بالإبل حينما كانت قوام الاقتصاد في مجتمع رعوي كالمجتمع العربي ، هذه الرقاب لا يكفي فيها أن يقال إنها ذكر للبعض وقصد للكل فالرقاب هي التي بالتحكّم فيها يتحقّق التحكم في الكائن إنساناً كان أو حيواناً ولذلك أُطلق على العِتْق فكّ الرقبة أو إعتاق الرقبة ، كما أن الرقبة بالنسبة للحيوان هي موطن الذبح فإذا تسلّط الندى على المال فإنما يتسلّط على رقابها حينما تؤول إلى جُزُرٍ تُذبح للأضياف .

والشاعر بذلك يوقظ في اللغة تاريخ الكرم العربي ومسلكياته التي تظلّ كامنة في اللغة حتى يجيء الشاعر العبقري الذي يمتلك القدرة على الكشف عنها .

و اللغة تُقيم للممدوح أفقاً متوتّراً تمنحه الحمى تارة وتسلبه منه تارة أخرى ، تقيمه حوله سياجاً ثم لا تلبث أن تنزع عنه هذا السياج ، ومن خلال ذلك يحقّق الشاعر أفقاً شعرياً لممدوحه فإذا كانت العزّة

تنطوي على الاستعلاء على الناس والانفصال عنهم فإن الندى هو الـــذي يحطّم في هذه العزّة قدرتها على عزل الإنسان عن الآخرين وبهذا يعيد إليــه تواصله وتواشجه معهم .

ومن هذا المنطلق تنهض بين الأمير وما تقتضيه مكانة الإمـارة من عزة ومنعة وبين الندى واقتحامه لهذه العزّة والمنعة ـ تنهض بيــن الاثنين علاقة ندّية تنتهي بأن يقول النمري بعد البيت السابق :

وقفت على حاليكما فإذا الندى     عليك أمير المؤمنين أمير

***

وخلاصة مايمكن أن نخرج به هو أن الاستعارة وهي جوهر الشعــر تكشف عن عبقرية الشاعر في فهم الطاقات الكامنة في اللغة ، وبواسطة الاستعارة يتداخل العالم وتمتزج حدوده ليولد ولادة جديدة لا تتحقّــق

إلاّ في الشعر .

ولذلك فإن وقوفنا أمام عمل الشعراء المحدثين ينبغي أن يكون متأنّياً ، وموقفنا من الاستعارات لديهم ينبغي أن يكون حكيماً وأن نستعلي بهذا العمل الشعري عن أن يكون مجرّد زينة أو زخرف يوشّي به الشاعر معناه أو أن يكون معرضاً من معارض المعنى ورداء من أرديته يمكن نزعه عنه وإحلال غيره محلّه ، فالصورة الشعرية - كما يقول **الدكتور صلاح فضل** - ليست حلي زائفة بل إنها جوهر فن الشعر ، فهي التي تحرّر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه .

وقد نعى **الدكتور صلاح فضل** على الدراسات الأدبية في العالم العربي أنّه لا يزال هناك " انفصام شديد في جبهة النقد الأدبي فمن يلجأون إلى التحليل البلاغي عاجزون عن القرب من المصطلحات والمفاهيم

الحديثة ولذلك فهم يعكفون على تقليد الأقدمين دون وعي حقيقي بما يقولون ودون إدراك لدور جزئيات الصور في تركيب الشعر ، فيقفون عندها بابتسار وفقر شديدين ، ومن يستخدمون مقولات الشعر الحديث يهربون من التحليل الدقيق للصور ويكتفون بالمصطلحات العامة المبهمة ، وتبدو صلتهم بالتراث القديم مبتوتة تعتمد على سوء الظنّ أو الجهل مما يجعلهم عاجزين عن خلق تيارٍ استمراري مجدّد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث بجهد تنظيري رشيد "[1].

(١) د . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ٣٥٧

## الفصل الرابع

# المبالغة

روى قدامة بن جعفرٍ في كتابه نقد الشعر أن كثيراً أنشد عبدالملك

ابن مروان قوله فيه :

على ابن أبي العاص دلاصٌ حصينة  أجاد المُسَدِّي سردها وأذالها (١)

يؤود ضعيف القوم حمل قتيرها  ويستطلعُ القرمُ الأشمُّ احتمالها (٢)

فقال له عبد الملك : قول الأعشي لقيس بن معدي كرب أحسن من قولك

حيث يقول له :

وإذا تجيء كتيبةٌ ملمومة  شهباء يخشى الذائدون نهالها (٣)

---

(١) ابن أبي العاصي هو عبدالملك بن مروان بن أبي العاصي . درع دلاص وأدرع دلاص: درع ليّنة برّاقة. الحصينة : الأمينة والمتدانية الحلق التي لا يؤثّر فيها السلاح يحتمي بها صاحبها فهو في حصنٍ منها . سدّى الدرع : نسجها كتسدية الحائك الثوب . السرد : حلق الدرع ، وهي مسرودة إذا أحكم صانعها نهايات الحلق حتى لاتنفصم . أذال الدرع : أطال ذيلها وأطرافها ، والذائل : الدرع الطويلة الذيل .

(٢) القتير : رؤوس المسامير في الدرع . يستطلع : يضطلع أي يقوى على حملها . القرم الأشم : الرجل العظيم ذو المكانة العالية .

(٣) الكتيبة : القطعة العظيمة من الجيش تجمّعت فيها الخيل وتضاعفت ، وكتيبة ملمومة: مجتمعة مضموم بعضها إلى بعض . شهباء :بيضاء، صافية حديد السلاح. الذائد : الحامي الذي يذود عن قومه . نهال: جمع ناهل وهو العطشان وأراد الرماح التي تنهل الدماء .

كنتَ المقدّم غير لابس جنةٍ ... بالسيف تضرب معلماً أبطالها[1]

فقال : يا أمير المؤمنين ، وصفتُك بالحزم والعزم ، ووصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرق .

ثم علّق قدامة بن جعفر على القصة قائلاً :

" والذي عندي في ذلك أن عبدالملك أصحّ نظراً من كثيّر ، إلّا أن يكون كثيّرٌ غالط واعتذر بما يعتقد خلافه ، لأنه تقدّم من قولنا في أن المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الأوسط مافيه كفاية ، و الأعشى بالغ في وصف الشجاعة حيث جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جنةٍ ، على أنه وإن كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب ، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدّة صاحبه لا أنّ الصواب له و لا لغيره إلا لبس الجنة ،

---

(١) المقدم : الشديد الإقدام على العدوّ لجرأته في الحرب . الجنة: الدرع يستتر به من وقع السلاح . رجل معلم : يعرف مكانه في المعركة لعلامة أعلم بها نفسه .

وقول كثيّر يقصّر عن الوصف "[١]

و مقتضى ما ذهب إليه قدامة في تفضيله قول الأعشى أن مهمة الشعر هي البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهي إليه من آفاق على نحو من شأنه أن يخرج بالشعر عن عرف ما ينبغي وما يمكن أن يساق إليه من أغراض " و قد وصف شعراء مصيبون قوماً بالإفراط في هذه الفضائل حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم ، وليس ذلك منهم إلاّ كما قدّمنا القول فيه في باب الغلوّ في الشعر من أن الذي يُراد به إنما هو المبالغة والتمثيل لا حقيقة الشيء "[٢]

فلم تعد القضية في بيت الأعشى هي الحزم أو الطيش ، و الصواب أو الخطأ في لبس الجُنّة أو عدم لبسها وإنما أصبحت الترامي إلى الأفق الذي يمكن أن تنتهي إليه صفة الإقدام بحيث تخرج عن حدود المتوقع

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٧٠
(٢) المصدر نفسه ٦٩ .

والممكن والمعقول .

فالشعر - من هذا المنطلق - لا يتعامل مع الأشياء كما هي وإنما يمضي بها نحو ما يمكن أن تفضي إليه وتنتهي عند أفقه مستنزفاً كل احتمالاتها الممكنة وغير الممكنة ، والجاً بها حدود المستحيل والمعدوم مزايلاً حقيقتها المعروفة لها بين الناس .

وعلى هذا النحو أدرك الشعراء المحدثون الشعر فكان في أشعارهم ما لمسه النقّاد والبلاغيون من غلوٍّ ومبالغة وإحالة وخروج عن القصد ، فكان شعرهم مقابلاً لأشعار القدماء التي قال عنها ابن طباطبا العلوي " إن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من شعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً ، وافتخاراً ووصفاً ، وترغيباً وترهيباً "

وقد تحدّث ابن طباطبا عن شعراء عصره من المحدثين و ما يتسم به شعرهم من لطافة واغرابٍ في المعاني " دون حقائق ما يشتمل عليه

من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرّفون القول فيها "[(١)]

و وُصف أبو نواسٍ بالإحالة[(٢)] وأكثر النقّاد من الطعن عليه في أبياتٍ له خرج فيها عمّا يشترطونه في الشعر من الاعتدال و القصد كما جاء في قوله[(٣)] :

وأَخفتَ أهل الشرك حتى إنه ... لتخافكَ النطف التي لم تُخلق

الذي عدّه النقّاد من باب الغلو والإفراط الخارج عن الحقيقة[(٤)] .

غير أن قدامة بن جعفر استحسن بيت أبي نوّاس وقارن بينه وبين قول الحزيّن الكناني الذي يقول فيه :

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ٢٣
(٢) المرزباني : الموشح ٢٣٥
(٣) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ١ /٤٨٥ وهو من قصيدة له في مدح هارون الرشيد مطلعها :

خَلُق الزمان وشرّتي لم تخلق ... ورميتُ عن غرض الزّمان بأفوق

(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ٢٦٣ .

يغضي حياءً ويغضى من مهابته　　　فما يكلّمُ إلاّ حين يبتسم

ففضّل بيت أبي نواس على بيت الحزيّن معلّلاً ذلك بأن الحزيّن اكتفى بوصف صاحبه بما يدلّ على المهابة ، بينما في بيت أبي نواس دليل على " عموم المهابة و رسوخه في قلب الشاهد و الغائب "

و كان قدامة بن جعفر في تفضيله لبيت أبي نوّاس ينطلق من قاعدة عامة يرى فيها أن كلّ غالٍ مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب إلى تصييره مثلاً .(١)

وأبو نواس إنما تجاوز في الشعر حدود المعقول و المحسوس حينما بلغ بالخوف مداه وغايته ، فقد كانت حركة اللغة منذ بدء البيت تتجه نحو هذا الأفق فالذين لا يخافون الله أجدر بأن لا يخافوا غيره ، غير أن الواقع أنهم لا يخافون الله ويخافون خلق الله ، وهذا هو الإشكال الذي

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٤

- ٣٣٢ - ٣٣٣

تأدّى بالشاعر إلى العالم الذي يخرج عن المعقول حيث امتدّ فطبق ذرية هؤلاء المشركين التي لم تخلق بعد .

ولأمر ما تحدّث أبو نواس بعد هذا البيت مباشرة عمّا أسماه " بضاعة الشعراء " وذلك عندما قال :

وبضاعة الشعراء إن أنفقتها     نفقت ، وإن أكسدتها لم تنفق

وهذا النصر الذي يعقد لواؤه للممدوح ليس إلاّ محصلة التقوى التي لهج بها الشاعر قبل هذا البيت ، وأقسم عليها كما يقسم على ما يحتاج فيه إلى قسم :

إنّي حلفتُ عليك جهد أليةٍ     قسماً بكلّ مقصرٍ و محلّــق

---

لقد اتقيتَ الله حقّ تقاته وجهدتَ نفسك فوق جهد المتقي

وأخفتَ أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطفُ التي لم تخلقِ

وأبو نواس إنما يبني للممدوح في أبياته آفاقاً تسمو به عن الأفق المادّي ، آفاقاً يتحوّل فيها إلى مثال قائمٍ في التصوّر على نحو ما نجد في قصيدة أخرى له يقول فيها (١) :

ملكٌ تصوّر في القلوب مثاله فكأنه لم يخلُ منه مكانُ

ماتنطوي منه القلوب بفجرةٍ إلاّ يكلمه بها اللحظانِ

فيظلّ لاستيفائه وكأنه عينٌ على ماغيّب الكتمانُ ...

يلقى الهجير بغُرّةٍ مهديّةٍ لو شاء صان أديمها الإكنان

لكنّه في الله مبتذِلٌ لها إن التقيّ مسدّد و معانُ

لذّت منادمة الدماء سيوفه فلقلّما تحتازها الأجفانُ

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ٥١٩/١ وهو من قصيدة في مدح الرشيد ، مطلعها :

حيّ الديار إذا الزمان زمانُ وإذا الشباك لنا حرىً و معان

حتى الذي في الرّحم لم يك صورةً    لفؤاده من خوفه خفقانُ

فأبو نواس صريح في إشارته إلى تحوّل الممدوح إلى نموذج أو مثال يترامى إليه في الشعر لا في الواقع .. وفي هذا الأفق ينطلق الممدوح من حدود المادّة التي تحصره في اتجاه معيّن وبعدٍ محدد ليصبح فكرة تخترق الأبعاد وتتجاوز الاتجاهات وتقوم في كل الأمكنة تسقط دونها الحجب وتنكشف أمامها الحواجز .

* * *

وإذا كان ابن طباطبا قد ذهب إلى أنّ القدماء قد أسسوا أشعارهم على القصد والاعتدال فإن نقّاداً آخرين ذهبوا إلى أن المحدثين إنما سلكوا في أشعارهم التي غلوا وبالغوا فيها سبيلَ الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها ، كما يقول صاحب الموشح (١) . وذهب قدامة بن جعفر إلى

---

(١) المزرباني : الموشح ٢٢٢

أن الغلو هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وحديثاً . ومن هنا راح قدامة ينعى على من عاب أبياتاً من شعر القدماء والمحدثين اتسمتْ بمثل هذا الغلو ، ويقارن بينها وبين أبياتٍ آثر أصحابها الاقتصار على الحدّ الأوسط كاشفاً عن أن الأبيات التي اتسمت بالغلو هي التي استطاع شعراؤها أن يبلغوا بما يريدون المَثَل و النهاية في النعت (١) .

فإذا كان النابغة الجعدي قد قال :

وقد أبقت صروفُ الدهر منّي ... كما أبقت من السيف اليماني (٢)

فإن قول النمر بن تولب :

أبقى الحوادث والأيام من نمرٍ ... أسباد سيفٍ قديم إثره بادِ

تظلّ تحفر عنه إن ضربت به ... بعد الذراعين والساقين والهادي (٣)

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٢

(٢) صروف الدهر : حوادثه ونوائبه .

(٣) الهادي : العنق لتقدّمه البدن . يقول : إن السيف رسب في الأرض بعد أن قطع ماذكره حتى احتاج صاحبه أن يحفر عنه .

أفضل ، وذلك لأن في قول النمر دليلاً قوياً على أن ما بقي منه أكثر مما بقي من النابغة[(١)] .

ومن الباب نفسه جاء قول المهلهل[(٢)] :

ولولا الريح أسمع من بحجرٍ صليل البيض تقرع بالذكور

وكذلك قول أبي الطمحان القيني[(٣)] :

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

وبيت الأعشى[(٤)] :

لو أسندتْ ميتاً إلى نحرها عاش ولم ينقل إلى قابر

وغير ذلك من الشواهد التي تتردّد في كتب النقد والبلاغة وفي دواوين الشعراء القدماء مما يجعل لما عُرف في شعر المحدثين من غلوّ وإفراط وتجاوز لحدود المألوف والمعهود أصلاً في الشعر القديم يصبح معها للشعر

---

(١) ـ (٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٣ ، ٥٩
(٣) ـ (٤) المرزباني : الموشح ٧١

غير أفق الواقع ، وتصبح فيه للعالم أبعاده التي لا تقوم إلّا في الشعر .

وقبل التماس شواهد الشعر على أصالة هذه الظاهرة في شعر المحدثين فإننا نجدها عميقة الجذور في الظاهرة اللغوية عموماً ولذلك قال ابن قتيبة :

" تقول العرب إذا أرادتْ تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكان ، عام النفع ، كثير الصنائع : أظلمت الشمس له وكسف القمر لفقده وبكته الريح والبرق والسماء والأرض ، يريدو ن المبالغة في وصف المصيبة وأنها شملتْ وعمّتْ وليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه . وهكذا يفعلون في كلّ ما أرادوا أن يعظّموه ويستقصوا صفته (١) "

وذكر ابن قتيبة " أن العرب تقول " له الطمّ والرمّ " إذا أرادوا تكثير ماله " والطمّ : البحر ، والرّمّ : الثرى وهذا لا يملكه إلّا الله تعالى . ويقولون : فلان دون نائله العيّوق " ويقولون " له الضحى والريح "

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ١٦٨

يريدون ما طلعت عليه الشمس وجرت عليه الريح . ويقولون : " فلانٌ يثير الكلاب عن مرابضها " يريدون أنه لشرهه ولؤمه يثيرها عن مواضعها ، يطلب تحتها شيئاً فاضلاً من طُعْمها ليأكله . وهذا ما لا يفعله بشر.

وقال الشاعر :

تركوا جارهم يأكله ضبع الوادي ويرميه الشجر

والشجر لا يرمي أحداً " ثم علّق ابن قتيبة على ذلك قائلاً " وهذا كله على المبالغة في الوصف "(١)

ومن هنا كان ردّ ابن قتيبة على من عاب على الشعراء هذا المذهب واتهمهم بالكذب قائلاً : " و كان بعض أهل اللغة يأخذ على الشعر أشياء من هذا الفن وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار ، و ما أرى ذلك إلاّ جائزاً حسناً على ما بيّناه من مذاهبهم كقول النابغة في وصف سيوف :

---

(١) المصدر السابق ١٧٨

تقدّ السلوقي المضاعف نسجه وتوقد بالصّفاح نار الحباحِبِ

ذكر أنها تقطع الدروع التي هذه حالها حتى تبلغ الأرض فتوري النار إذا أصابت الحجارة "(١)

والتواطؤ الذي تحدّث عنه ابن قتيبة في قوله " ليس ذلك بكذبٍ لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه " هذا التواطؤ من شأنه أن يجعل من هذا الفن سنّةً من سنن القول وأسلوباً يبرأ فيه صاحبه من أن يكون كاذباً أو مزيفاً لحقائق الأشياء ، كما أنه يؤكّد أن ثمة إحساساً باستقلالية الظاهرة اللغوية بحيث لا تؤخذ مقارنة بواقع معين أو بمظهر حسّي تتراءى لنا به العناصر المحيطة بنا بل إن لها عالمها المستقل الذي لا تطبّق عليه مقولات الصدق والكذب ، ولا يطالب أن ينقل لنا الأشياء كما هي وأن يكون أميناً وصادقاً في نقله لها ، فالذي يُراد من

---

(١) المصدر السابق ١٧٣

الشاعر ـ كما قال العسكري في الصناعتين ـ حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء[(١)] .

وعندما تصبح المبالغة فناً أو مذهباً من مذاهب القول وسنة من سنن اللغة تخرج عن كونها ضرورة يحمل عليها الشاعر عندما يعوزه الحق ويعجز عن الصدق كما حاول حازم أن يعلّلها حينما قال : " وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر ، فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح ، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر فيضطرون إلى الأقاويل الكاذبة "[(٢)] .

وذلك ما حاول بعض الحذّاق تعليلها به فيما رواه ابن رشيق عنهم حينما قال : " و المبالغة في صناعة الشعر كالإستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال ويهوّل مع ذلك

---

(١) أبوهلال العسكري : الصناعتين ١٤٣
(٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ٧٢

على السامعين ، وإنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكـــلام أن

تمكنه ، ولا يتعذّر عليه ، وتنجذب كلما أرادها إليه "[1]

والشعر لا يؤخذ مأخذ الاضطرار ، فهو الحرية الكاملة للإنسان يعيد فيها خلق العالم والأشياء ، ينعتق فيه من أسر الضرورة وحـــدود المـــادة وهيمنة المشتهر و المألوف ويتجلّى فيه العالم خلقاً جديداً تقيمه اللغة .

والشعر كذلك لا ينبغي له أن يؤخذ مأخذ القضايا التي تُحاكم بالصدق والكذب ولا الدعاوي التي تستهدف التحسين والتقبيح ، كما لا يؤخذ نشـاط اللغة فيه و تحليقها نحو آفاق لا تتناهى مأخذ الزينة والوشي . فالمبالغة ، كما رأينا ، عميقة في اللغة تتجلّى في ألفاظها و تراكيبها ، وتتراءى في شعرها و نثرها عُرفت عن العرب القدماء كما تُعرف عند كل أمة من الأمم فهي نشاط لغوي يتمّ فيه تصفية اللغة من شوائب الاستعمال العادي وتتحرّر لخلق جوّ شعري لا ينهض إلاّ في اللغة .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢/٥٤

و على هذا النحو أدركها الشعراء المحدثون فأخذوا ينطلقون بها نحو آفاقها القصوى مستلهمين صنيع الشعراء الأوائل كالمهلهل والأعشى وأبي الطمحان القيني والنمر بن تولب والنابغة الذبياني الذي عدّ ابن رشيق المبالغة مذهباً له وعليها فسّر حكمه على حسّان بن ثابت[١].

وعلى هذا كان ما عُرِف من شعر أبي نواس وأبي تمام والمتنبّي إذ كانوا يترقّون باللغة في مسالك الشعر واحداً واحداً وكانوا يحررونها خطوةً خطوةً حتى خرجوا بها عن الموجود ودخلوا بها في باب المعدوم وذلك هو سبيل الشعر الذي أوضحه قدامة بن جعفر حينما قال : " ومن أنكر على مهلهل والنّمر وأبي نواس قولهم المقدّم ذكره ، فهو مخطيء ، لأنهم وغيرهم - ممن ذهب إلى الغلو - إنما أرادوا به المبالغة ، وكل فريق إذ ا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم ، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت[٢] "

---

(١) المصدر السابق : ٥٣

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٢

وقد أدرك النقّاد هذه الخطوات المتعاقبة فكان مما قاله ابن رشيق في العمدة " وزعم بعض المثقفين أن الذي كثّر هذا أبو تمّام وتبعه الناس بعدُ ، وأين أبو تمّام مما نحن فيه ؟ فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلوّاً وأبعدهم فيه همةً ، حتى لو قَدَرَ ما أخلى منه بيتاً واحداً ، وحتى لو تبلغ به الحال إلى ما هو عنه غني ، وله في غيره مندوحة "[(١)]

ومما عُرف في هذا المضمار قول أبي تمام[(٢)] :

من الهيف لو أن الخلاخل صيِّرت      لها وشحاً جالت عليها الخلاخلُ

وقد عاب عليه قولَه هذا النقّادُ فكان مما قاله الجرجاني : " أراد وصفها بدقة الخصر فوصفها بغاية القصر والضؤولة ، لأن الوشاح يؤخذ من العاتق ويوشح

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٦٣

(٢) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١١٥/٣ وهو من قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزّيات ، مطلعها :

متى أنت عن ذهلية الحي ذاهلُ      وقلبك منها مدّة الدهر آهلُ

إحدى طرفيه الصدر والبطن ، والآخر الظهر حتى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك ، وكيف حال من يجول الخلخال على عاتقها وكشحها وهل تكون هذه من البشر فضلاً عن أن تنتسب إلى الحسن "[1] أمّا العسكري فقد وسمَ البيت بأنه خطأ كبير وعلّل ذلك بقوله : " إن الخلخال قدره في السعة معروفٌ ولو صار وشاحاً للمرأة لكانت المرأة في غاية الدمامة والقصر حتى لو كانت هي في خلقة الجرذ والهرّة "[2]. وتوسّع الآمدي في نقده لهذا البيت قائلاً : " هذا الذي وصفه أبو تمّام ضد ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعضّ في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحاً تجول فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساعد وشاحاً جائلاً على جسدها لأن الوشاح هو ماتقلده المرأة

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ٧٩
(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ١٢٦

متشحةً بــه ... وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدلّ على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقاً بتشبيه النساء في البيت الثاني بقنا الخط . وإنما يوصف الوشاح بالقلق والسعة ليستدل بذلك على دقة الخصر .. وهذه إن كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر وصارت في هيئة الجعل "(١).

أمّا المرزوقي فقد ردّ على ما ذهب إليه الآمدي من أن الوشاح يأخذ العاتق فيوشح أحد طرفيه الصدر والبطن والآخر الظهر حتى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك ، لأنه يرى أن الوشاح في بيت أبي تمّام إنما يدل على مايلفّ الوسط ولذلك لا يخرج ماقصده أبو تمام بكلامه عن معنيين : أحدهما ، غلظ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار غلظهما ،

---

(١) الآمدي : الموازنة ١/١٤٧ ـ ١٤٩

والثاني دقة الخصر حتى لو جعل الخلخال في موضع الوشاح لجال عليه "(١)

وهكذا ظلّ شبح المبالغة و الغلو يهيمن على بيت أبي تمام يحمله نقادٌ عليه فيرفضونه ويحمله آخرون عليه فيقبلونه .

والأمر عائد إلى الاستناد إلى الوجود الخارجي في الكشف عن معاني الشعر بحيث نتصوّر أن لدينا امرأة ووشاحاً وخلخالاً ، ثم نلبسها هذا مكان ذاك وذاك مكان هذا ، فإذا أمكننا تصوّرها بعد ذلك قبلنا البيت وإذا استحال رفضناه .

وممّا جنى على البيت كذلك فكرة الوضع اللغوي وقانون الماهيات ، فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أدوات الزينة المعروفة والوشاح ما تتقلّده المرأة متشحةً به ، ولكل واحد من هذا ما يعرف به من سمات وصفات تم التعارف عليها فمن شأن الخلخال أن يعض بالساق والواجب في الوشاح أن يوصف بالسعة والقلق و الطول

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/ ١١٥ . وقد ذهب محقق ديوان أبي تمام الى أن التبريزي قد نقل هذا القول للمرزوقي من كتابه " الانتصار من ظلمة أبي تمام " .

والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر .

ومحصلة ذلك كلّه أن يحكم على بيت أبي تمام بالاضطـــراب أو أن يخرج مخرج المبالغة التي تمّ الإفراط فيها ، وأن تهضم لغته الشعريـــــة حقها ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تنبعث من كلمة " الهيف " التـــــي تتجاوز الدلالة على النحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المـــادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح ، ومن خلال ذلك كلّه لا تظلّ المرأة مجرّد امرأة من النساء ، وإنما تؤول إلى كائن ← غامض لاندرك منـه إلاّ أنه من الهيف . وغرسه في صيغة الجمع هذه تضفي عليه غرابةً وغموضاً من شأنهما أن يوغلا به في التجرّد من الحسّية ، ومن هنا تأتـــــى لـه الانطلاق خارج القيود التي تتمثّل في الوشح والخلاخل فينسلّ بعيداً عنهـــا ، والوشح والخلاخل ليست مجرّد أدوات للزينة وإنما هي ضرب من القيود الآسرة التي تحصر الإنسان في دائرة حسّية ضيّقة عندما تُكثّف من إحساسه بماديّـــة الجسد وتسلّطه ، ومن ثم فإن سقوط هذه الحلي سقوط لكثافة المـــادة وسمو نحو الشّفافيّة كتلك التي تتسلل فيها الروح بعيداً

عن الجسم والتي قال فيها [1] :

يالها لذّة تنزّهت الأرواح فيها سراً من الأجسام

وتتراءى هذه الروحانية في أكثر من موضع من قصيدة الهيف كما في قوله [2] :

فإن الفتى في كل ضربٍ مناسبٌ     مناسب روحانية من يشاكلُ

ولم تنظم العقد الكعابُ لزينةٍ     كما تنظم الشمل الشتيت الشمائلُ

وفي البيت الثاني يتجلّى بوضوح الاستعلاء المعنوي لشمائل الأخلاق على مادية عقد الزينة الذي يسبق نظمه باداة النفي " لم " فلا يبقى له وهو في مقام النفي ما للشمائل وهي في مقام الإثبات .

ومما يتسلّط عليه النفي في البيت الثاني الزينةُ ، فانتظام العقد لم يكن للزينة ، بل جاء مشاكلاً للفتاة نفسها ، إن النسب بينها وبينه

---

(١) المصدر السابق ٢٦٢/٤

(٢) المصدر نفسه ١١٨/٣

هو هذا النسب الروحاني الذي يقرّب بين الأضراب ويمتدّ لينبثّ في الشمل والشمائل فتتلاقى على المستوى الصوتي والدلالي ويغدو كلٌّ منهما قائماً بالآخر مقيماً له .

وإذا عدنا إلى بيت الهيف والخلاخل الذي انطلقنا منه وجدنا أنه بعد أن تأتّى لذلك الكائن الشفّاف التجرّد من الحسّية والاستعلاء على المادية بتساقط الحلي والزينة عنه وانسلاله بعيداً عنها ، لم يلبث أن استحال في البيت الذي تلاه إلى مهاة الوحش تارة وإلى قنا الخط تارة أخرى ، يقول :

من الهيف لو أن الخلاخل صيّرت  لها وشحاً جالت عليها الخلاخلُ

مها الوحش إلاّ أن هاتا أوانسٌ  قنا الخطّ إلاّ أن تلك ذوابلُ

وقد خطّأ الآمدي أبا تمام في قوله " إلا أن تلك ذوابل " لأنه إنما قيل للرماح ذوابل للينها وتثنّيها ، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من وصفها اللين والتثنّي والانعطاف "[1] .

---

(١) الآمدي : الموازنة ١٥٨/١

غير أن أبا تمام في كلٍ من شطري البيت يقاوم وجه الشبه المألوف والذي يعتقد أن التشبيه مبني عليه ، وإذا كان قد فعل هذا صراحةً في الشطر الثاني فقد فعله ضمناً في الشطر الأول ، ولو كان ما يقصده أنهن كبقر الوحش في التهادي وحسن العيون كما يقول الصولي(١) لما كان هناك معنى للاستدراك في قوله : " **إلاّ أن هاتا أوانسٌ** " . ذلك أن لغة الشعر التي تنزع بالأشياء نحو التجريد مما لها من كيان جسماني لا تلبث أن تجعل المرأة في هذا البيت كائناً مثالياً يتعالى على سواه في صورة مهاة نافرة ، والتوحّش الذي خُصِّصت هذه المهاة بإضافتها إليه تتمثّل من خلاله دلالات التميّز والتعالي ، غير أن هذا التوحش لا يلبث أن يقاوم بالأنس الذي من شأنه أن يعيد هذا الكائن إلى الأفق الإنساني فيقيم بهذا الأنس علاقة روحية جديدة تربط هذا الكائن بمن حوله .

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح الصولي ٣٢٥/٢

ويتجلّى في قنا الخطّ التعالي والتسامي لما يشتمل عليه الرمح من انتصاب وإشارة إلى السماء ، ولما ينطوي عليه من وظائف الفتك بالمادة والأجسام ، مما يضيف إلى قنا الخطّ دوراً آخر في الإيغال بالتجريد من الجسمانية إلى آفاق قصوى ولذلك يستثني منها الذبول ومايدل عليه من تثنٍ ولين وانعطاف ، وما ينطوي عليه من ضعفٍ ورقّة توحي بخصائص المادّية والجثمانية التي تناقض تيار التجريد الذي رسمت أبعاده في نفور المهاة وصلابة القناة (١) .

ولكل ذلك تاريخ يكمن في لفظ الهيف حينما تترامى بها معانيها من الريح حارةً تجري بين الجنوب والدّبور من تحت مجرى سهيل يهيف منها ورق الشجر ، أي يتساقط ، ويمتدّ ترامي الهيف إلى الإبل العطشى تستقبل الريح بوجوهها فاتحةً أفواهها من العطش ، وينتهي ترامي الكلمة

---

(١) السريحي : شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد ١٩٣

عند الضمور رقةً في الخصر وانهضاماً في البطن يتراءى في الرجل الأهيف والمرأة الهيفاء والفرس الهيفاء كذلك .

فكأنّ أبا تمام في بيته إنما كان يحرّك تاريخ التساقط الذي تحتضنه الكلمة ، التساقط الذي ينقّي الأشياء ويرتفع بها إلي أفقٍ روحاني سامٍ .

* * *

قال أبو العلاء المعرّي :" ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها ، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر[1] " وما لا يدركه النظر هو جوهر الأشياء ومعادنها مما لا سبيل إلى النظرة العجلى أن تصل إليه وهو العالم الذي يلج المحال ويتصل بأسباب الغيب ، عالم شعري هتف به أبو تمام حينما قال[2] :

مثلته المنى لعيني وفكري ولقلبي حتى قبلت المحالا

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٢/٤٠٧

(١)المصدر نفسه ٤/٢٥٤ وهو من قصيدة مطلعها :

زائرٌ زارني فهاج خيالاً كنتُ لولاه أسوأ الناس حالا

ما أراني أزال نصب خيالٍ طارقٍ أو يصير قلبي خيالا ..

و مذهب الطائي هو مذهب المحدثين عموماً ولذلك عدَّه النقّاد رائداً وإماماً لهم ، فعلى يديه بلغت الظاهرة مداها ، والخلاصة أن ما عُرف عن المحدثين من مبالغة وغلو وإغراق إنما كان محاولة منهم لإطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى وتصفيتها ممّا يمكن أن يشوبها من مراعاة لواقعٍ خارجٍ عنها ، وقد تلمّس المحدثون هذا المنحى في الشعر العربي القديم وفي اللغة نفسها فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف .

# الفصل الخامس

# الطباق والجناس

ذهب العسكريُّ في الصناعتين إلى أن الناس قد أجمعوا على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة ، مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار ، والحرّ والبرد .

ثم ذكر أن قدامة بن جعفر قد خالف هذا الإجماع فقال : المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى ، كقول زياد الأعجم :

ونبئتهم يستنصرون بكاهلٍ ... وللؤم فيهم كاهلٌ وسنامُ

وسمّى ـ أي قدامة ـ النوع الأول التكافؤ(١)

وفصّل العلويّ في الطراز ذلك عندما تحدّث عن التطبيق فقال :

" ويقال له التضادّ ، والتكافؤ ، والطباق وهو أن يؤتى بالشيء وبضدّه

---

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ٣١٦

في الكلام كقوله تعالى ( فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً ) واعلم أن هذا النوع من علم البديع متفقٌ على صحة معناه وعلى تسميته بالتضاد والتكافؤ، وإنما وقع الخلاف في تسميته بالطباق والمطابقة والتطبيق ، فأكثر علماء البيان على تلقيبه بما ذكرناه إلاّ قدامة الكاتب فإنه قال :لقبُ المطابقة يليق بالتجنيس ، لأنها مأخوذة من مطابقة الفرس والبعير لوضع رجله مكان يده عند السّير ، وليس هذا منه ، وزعموا أنه يُسمّى طباقاً من غير اشتقاق .

والأجود تلقيبه بالمقابلة ، لأن الضدين يتقابلان كالسواد والبياض ، والحركة والسكون وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة ، لأنهما يشعران بالتماثل ، بدليل قوله تعالى : ( سبع سموات طباقاً ) أي متساويات ، ومنه طابقتُ النّعلَ ، أي جعلته طاقاتٍ مترادفات ، فإذاً الأخلق تلقيب هذا النوع بما ذكرناه من المقابلة ، ولا يلقّب بالطباق كما قال جوّاب البلاغة ونقّادها البصير والمهيمن على معانيها وخرّيتُها

الخبير قدامة بن جعفر الكاتب "[1] .

وللخلاف حول هذا الموضوع وجه آخر حمل ابن رشيق على أن يعقد باباً لبحث المشكلة سمّاه " باب ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة " راح يتحدث فيه عمّا باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تجنيساً ، ومثّل لذلك بالألفاظ التي تستعمل للضدين كقولهم " **جلل** " بمعنى صغير و " **جلل** " بمعنى " عظيم " وكذلك " **الجون** " الأبيض و " **الجون** " الأسود ، ومثل له كذلك بما يدخل عليه النفي كقول البحتري :

يقيض لي من حيث لا أعلم الهوى ويسري إليّ الشوق من حيث أعلمُ

قائلاً " **هذا مجانس في ظاهره ، وهو في باطنه مطابق ، لأن قوله " لا أعلم " كقوله أجهل** "[2]

والذي يفضي إلى مثل ذلك إنما هو محاولة تجزئة ما لا يتجزأ من

---

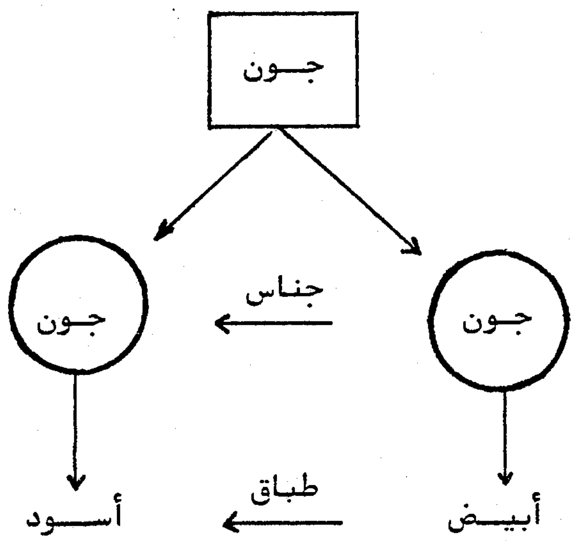
(١) العلوي : الطراز : ٣٧٧/٢
(٢) ابن رشيق : العمدة ١٢/٢

البنية اللغوية . وإخضاعها لأجناس وأنواع تقام بينها الحواجز وتنصب الحدود التي تفرق بين لحظات الكلمة الواحدة حتى يصبح للكلمة ظاهر وباطن ويكون لظاهرها باب يخالف ما لباطنها .

فالطباق والجناس وما يقسّمان إليه من عناصر متعدّدة مختلفة إنما يؤولان معاً إلى ما تحتضنه اللغة من توتّر كامن فيها يحرّك الألفاظ في شبكات تتقابل وتتضاد ، تتوازى وتتقاطع ، يقابل فيها الضدّ الضدّ ، ويستدعي فيها المثيل المثيل ، بحيث تصبح للبنية الصوتية للكلمة طاقة تجتذب كلمة أخرى تتجاوب معها في جرسها مولّدة كلمة أخرى تتساوق مع تلك الكلمة أو تغايرها ، كما يصبح للقيمة الإيحائية طاقتها كذلك التي تجتذب ما يماثل تلك الكلمة أو يضاده .

وإذا كانت كلمة " جون " هي التي مثّل بها ابن رشيق لما يتداخل فيه الجناس والطباق فما ذاك إلاّ لأنها نموذج واضح لما تحتضنه رموز اللغة من توتّر يقوم على اتّساق الأضداد داخل اللفظ الواحد على نحو

ما نرى في الرسم التالي :



واللغة هنا تحتضن التوتّر الكامن بين المعاني حينما تستجمع في باطنها المعنى وضده فتكون كالقصر الذي ذكره الفرزدق في قوله :

وجونٍ عليه الجصُّ فيه مريضةٌ        تطلّع منا النفسُ والموتُ حاضره

وذهب ابن برّي إلى أن قوله فيه مريضةٌ يعني امرأة منعّمة قد أضرّ بها النعيم وثقّل جسمها وكسّلها .

وهكذا لا يصبح ثمَّ حدود تفصل بين الموت والحياة ، فالموت حاضرٌ في اعتصام القصر ، ولا فارق هناك بين النعمة والنقمة أو بين المنعّمة والمريضة وإنما هي عوالم تتداخل ويُفضي بعضها إلى بعض . وتحتضن اللغة هذا التوتّر كلّه حتى يغدو القصر جوناً لا يستبين بياضه من سواده إلاّ كما يستبين المحدِّق في الشمس لونها فتعشي ناظريه حتى تغدو جونةً مثل تلك الدرع التي عُرِضت على الحجاج فجعل لا يرى صفاءها فقال له أنيس الجرميّ ، وكان فصيحاً : إن الشمس لجونة ، يعني أنها شديدة البريق والصفاء فقد غلب صفاؤها بياض الدّرع (١) .

---

(١) ابن منظور اللسان : جون

والطباق الذي ينهضُ في الشعر إنما يخرج من بوتقة هذا التضاد ، ومثله الجناس ، فالكلمتان حينما تتماثلان أو تتشابهان تكشف كل واحدة منهما عن جانب منها يتجلّى في الأخرى بحيث يؤول هذا التشابه إلى اختلاف ، وهذا التماثل إلى تباين .

- ٢ -

ومما جنى على الطباق والجناس أخذهما في سبيل الزينة و الزخرف يزيّن بهما الشاعر المعنى الذي يقصده ويحسّن معرضه ، ومن ثَمَّ اشترط فيهما ما يشترط في الزينة من ملاءمة للمعنى وقصد وتوسّط ، وعيب منهما ما يعاب من الزينة من التكلف فيها والغلو .

ثم أُلحق الطباق بالمحسنات المعنوية ، و الجناسُ بالمحسّنات اللفظّية ، وأصبح المعنى قائماً خارج لغة الشعر بحيث يصْحّ أن يقال إن هذا التحسين ملائم له أو غير ملائم وأنه استدعاه أو لم يستدعه ، ولذلك قال عبد القاهر الجرجاني : " ولن تجد أيمن طائراً وأحسن

أولاً وآخراً وأهدى إلى الإحسان وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيّتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ فإنها إذا تركت وماتريد لم تكتس إلاّ ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلاّ ما يزينها [(١)] " و قال في موضع آخر " إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه " [(٢)].

ولكي تتسق لعبد القاهر الجرجاني نظريته في معاني الشعر فقد حاول أن يخرج الجناس من التحسين اللفظي الذي حمله النقّاد عليه قبله وأن يبحث عن علّة معنوية له فراح يتحدّث عن المفاجأة التي يحدثها تكرار لفظ بعينه ، أو تكرار ما يشبهه لدى السامع عندما يكتشف أن ما توهّمه معاداً إنما هو شيء جديد مخالف لما سبق وبهذا يكون الشاعر أو الكاتب " قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ١٠
(٢) المصدر نفسه ٧

ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاها فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصاً المستوفي منه والمتفق في الصورة - من حلي الشعر ومذكوراً في أقسام البديع[(١)] " .

وهكذا لا يخرج الخلاف بهذه الظاهرة اللغوية إن كانت طباقاً أو جناساً عن أن تكون مجرّد حلية من حلي الشعر .

ومن هنا ظلّت تهمة التكلّف تطارد الشعراء المحدثين وترتدّ لتحاكم بعض الشعر القديم وتعيبه ، فقد لمس النقّاد مدى اهتمام المحدثين بالطباق والجناس وتجلّيهما في أشعارهم على نحو لم يكن معهوداً في أشعار الأوائل ، فقال ابن سنان في سرّ الفصاحة بعد أن تحدّث عن الجناس : " وهذا إنما يحسن في بعض المواضع إذا كان قليلاً غير متكلّف ولا مقصود في نفسه ، وقد استعمله العرب المتقدّمون في أشعارهم ، ثم جاء المحدثون

---

(١) المصدر السابق ٥

فلهج به منهم مسلم بن الوليد الأنصاري ، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف وهذه الفنون المذكورة في صناعة الشعر ، حتى قيل عنه إنه أوّل من أفسد الشعر ، وجاء أبو تمام حبيب بن أوسٍ بعده فزاد على مسلم في استعماله و الإكثار منه ، حتى وقع له الجيّد و الرديء الذي لا غاية وراءه في القبح" .(١)

وقد عاب النقّاد والبلاغيون على أبي تمام الكثير من أبياته لما كانوا يرونه فيها من تكلّف للجناس والطباق ، ومن هؤلاء الباقلّاني الذي استعرض جملةً من أبيات أبي تمام ثمّ علّق عليها قائلاً : " فهذا وما أشبهه إنما يحدث من غلّوه في محبّة الصنعة حتى يعميه عن وجه الصواب ، وربما أسرف في المطابق والمجانس ووجوه البديع من الاستعارة وغيرها حتى استثقل نظمه واستوخم رصفه وكان التكلّف بارداً والتصرف

---

(١) ابن سنان : سرّ الفصاحة ١٨٥

جامداً وربما اتفق مع ذلك في كلامه النادر المليح كما يتفق البارد القبيح "[1] .

وهيمنت مقولة الزينة على دراسات المتأخرين من النقّاد فلم يخرجوا بالجناس والطباق عن أن يكون مجرّد حلية وزينة فكان الدكتور طه حسين يرى أن أبا تمام كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنيّة في الشعر ، يتتبّع الاستعارة ويسرف في تتبعها ويجدّ ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعيه[2] ، وكان العقاد يرى النّقّاد الثقات وقد عابوا الإكثار من المحسنات البديعية الصناعية وعدّوها بدعة مستحدثة على اللغة العربية ، واستحبّوا فيها أن تكون كالخيلان في الوجنات ، أو كما الحلية في الثياب ، وأن تجيء عفواً بلا كلفة مصنوعة أو تقصد قصداً ولكن لتوضيح المعنى وتجميله

---

(١) الباقلاّني : اعجاز القرآن على هامش الاتقان ١٤٤/١
(٢) طه حسين : من حديث الشعر والنثر ١:٣٣

وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال والاقتدار [١] . وذهب الدكتور منـدور إلى أن الطباق " مجرّد مقابـلات بين المعاني فهو أحـد طـرق الأداء التي تتعلّق بالشكل ولا تمسّ الجوهر " [٢]

وهكذا أفضتْ مقولة الصنعة عند القدماء والمحدثين من النقّاد إلـى الغضّ من شأن لغة الشعر وحمل مظاهـرهـا على محمل الزينة والزخرف تارةً أو محمل التكلّف والخطأ تارة أخرى ، وبذلك وقفت الصنعة حـائـلاً دون استكشاف قيمة هذه المظاهر باعتبارها حركة للغـة و تجلّياً لفاعليتها .

- ٣ -

و الطباق ، في جوهره ، اقتدار على كشف ما يكمن في اللغة من حركةٍ تتوتّر فيها بين الشيء ونقيضه بحيث يتجلّى الوجود من خلالهـا وقـد

---

(١) العقّاد : مراجعات في الآداب والفنون ٨٧

(٢) مندور : النقد المنهجي عند العرب ٥٢

انتظم في شبكة محكمة من علاقات التضادّ والتشابه ، وحينما كان الشعراء المحدثون يستسلمون لحركة اللغة في أشعارهم فإنما كانوا يستلهمون أبعاد هذه الحركة كما تجلّت في أشعار القدماء وكما تتجلّى في اللغة نفسها باعتبارها جملة من الايحاءات المكتظة بالتوتّر .

يقول الحسين بن مطير الأسدي (١) :

له يوم بؤسٍ فيه للناس أبؤسٌ     ويوم نعيم فيه للناس أنعم
فيمطر يوم الجود من كفّه الندي     ويمطر يوم البأس من كفّه الدمُ
ولو أن يوم البؤس خلّى عقابه     على الناس لم يصبح على الأرض مجرمُ
ولو أنّ يوم الجود خلّى نواله     على الأرض لم يصبح على الأرض معدمُ

إن لغة الأبيات السالفة تتحرّك في مجالين دلاليين يربط بينهما

---

(١) ديوان الحسين بن مطير الأسدي ،تحقيق حسين عطوان ( مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد ١٥ الجزء ١ ) ص ١٨٦ .

توتّر يتراءى في انفتاح النفس في الكرم على العالم وانغلاقها على نفسها ونفي العالم من حدودها في الشجاعة ، ويتجلّى هذا التوتر في آثار هذين المجالين حينما ينكشف عن نعيم وبؤس وسعادة وشقاء ، يحدّدان طرفي علاقة الممدوح بالآخرين حتى يستدعي هذا التوتر ماحفظه لنا التاريخ عن ملك المناذرة الذي كان له يومان : يوم للنعيم ويوم للبؤس ، ويظلّ الإكرام والقتل قدراً يترصد من يوقعه حظّه في أحد هذين اليومين . وبين يوم البؤس ونقيضه يوم الجود تستجمع اللغة الأبعاد القصوى المتضادّة للخير والشرّ الكامن في الإنسان .

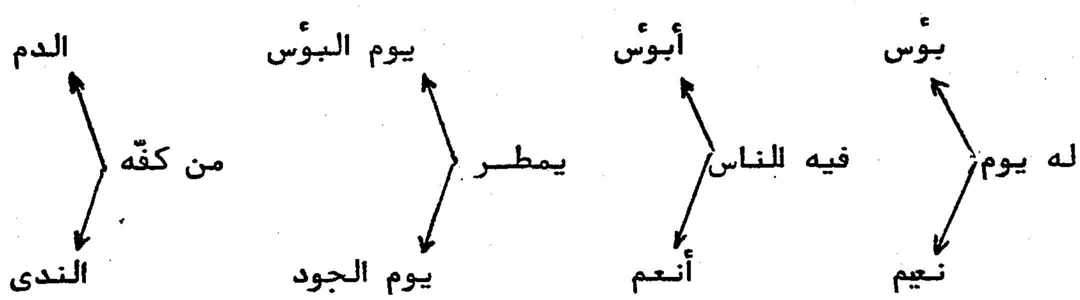
ومن هنا انبنت هذه الأبيات على أساسٍ ـ ـ دقيق من توازي هذين المجالين ، فهما لا يتداخلان ولا يتعارضان ، وإنما يسيران بتعاقب متناغم لا يسمح لأحدهما أن يطغى على الآخر فضلاً عن أن يمحوه ويزيل آثاره كما في قول بشامة النهشلي (١) :

---

(١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١/ ١٠٥

نأسو بأموالنا آثار أيدينا .

فإذا كان للبؤس يوم فإن للنعيم يوماً ، وإذا كان البؤس فيه للناس أبؤس ، فإن في النعيم للناس أنعماً ، وإذا كان من المألوف أن يمثَّل للجود بالمطر فإن التوازي والتماثل الدقيقين بين البؤس والنعم لا يلبثان أن يجعلا للبأس مطراً ولكنه مطرٌ من دمٍ قان ..




وهكذا يكون اليوم والناس والمطر والكفّ إيحاءاتٍ تتشقّق عنها الأضداد وتنبثق منها النوافر والمتقابلات ، فيمنح المطر الندى والبأس بُعداً شاملاً عاماً يبلغ بالأمرين مداهما ، وتحتضن الكفّ الضدين معاً حينما تصبح مصدراً للبأس والندى ، وتصبح بذلك رمزاً لصلة الإنسان

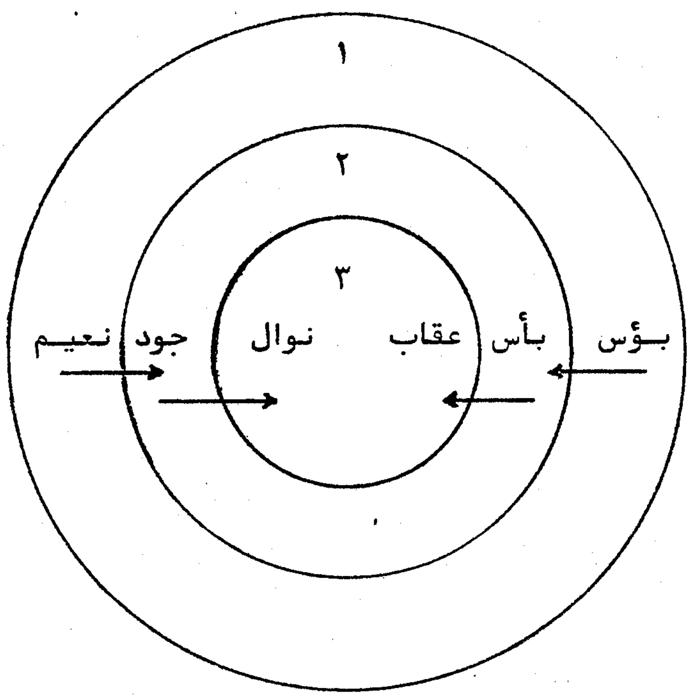
بالآخرين لأنها هي التي تمتدّ نحوهم بالخير والشر يتعاقبان منها .

وتتحرك اللغة بعد ذلك لتحرير المعنى فتطامن من الشمول الذي بثّته رمزية المطر في البيت السابق ، فعندما يستحيل البؤس إلى عقابٍ فإنه لا يغدو شاملاً عاماً إنما هو عقابٌ قاصرٌ بقصور القدرة الإنسانية وعجزها ولذلك يظلّ بين الناس من هو مجرم ، ويوازيه في ذلك الجود فهو لا يشمل الناس جميعاً إذ يبقى بينهم من هو معدم .

وإذا كان الممدوح قد امتلك زمام يوم البؤس ويوم النعيم في البيت الأول حتى أصبحا له ، فإن هذين اليومين هما اللذان يتمردان عليه في البيتين الأخيرين ، فيوم البؤس لا يخلّي عقابه على الناس جميعاً ، كما أن يوم الجود لا يخلّي كذلك نواله على الأرض كافة ، وكأنما يسقط الإنسان في معترك الزّمان بين وهم الإمكان وحقيقة العجز .

و تحقق المعنى في اللغة يتأتّى على مستوى الكلمة

كمـــا يتـأتّـــى في التركيب ، فالبؤس لا يلبث أن يؤول إلى بأس ثـــم إلـــى عقـــاب ، والنـعيم يعـــود جـــوداً ثم نـــوالاً .



وهكذا يتنقل الشاعر بمعناه من دائرة واسعة إلى دائرة ضيقة .

ويتساوق التركيب النحوي للكلمات مع مضامينها ، فتنكير البؤس والنعيم في البيت الأول :

له يوم بؤسٍ .... ويوم نعيمٍ

يعطي كلتا الكلمتين مجالاً واسعاً من العموم والشمول ، غير أن التعريف لا يلبث أن يحدَّ منهما بعد أن يؤولا إلى جود وبأسٍ في البيت الثاني :

فيمطر يوم الجود .... يمطر يوم البأس

ويبلغ التحديد أقصاه حين يُضاف النوال والعقاب في البيتين الأخيرين إلى الضمير فتمنحهما هذه الإضافة تعريفاً أعرق من تعريفهما في البيت الثاني .

وهكذا تتحرّك اللغة بالأبيات من الشيء إلى ضده ، مقيمة شبكة كاملة من العلاقات التي يتجلّى فيها المعنى ويستقيم بقدر ما يتوتّر .

وحركة اللغة عندئذٍ لا تقاس بالمنطق وحدوده ، ولا تحاكم بالعقل ومعاييره ، فهي تتجاوز ذلك كله لتلج بالشاعر مجاهل الغيب على نحو ربما يصعب عليه هو إدراك أبعاده ، قال المرزباني في الموشح :

" روي عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبي نواس كيف يستوي قولك :

ذكر الصّبوحَ بسحرةٍ فارتاحا وأملّه ديك الصباح صياحا

فكيف يكون ارتياحٌ و ملل ؟ فقال له أبو نواس : هذا لا عيب فيه ولكن ، ما معنى قولكَ :

عاصى الشباب فراح غير مفنّد وأقام بين عزيمة وتجلّدِ

وهذه مناقضة : قلتَ " فراح " ثم قلتَ " فأقام " فكيف يكون راح و أقام ؟ "(1)

و كأنما أراد أبو نواس أن يذكّر مسلماً بسنةٍ من سنن الشعر غابت

---

(1) المرزباني : الموشح ٢٤٦

عنه حينما يتجاوز قانون التناقض ويقيم التوتّر داخل الكلمة الواحدة كتوتّر فرس امرئ القيس حينما يقبل ويدبر معاً :

مكرٍّ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمود صخرٍ حطّه السيل من علِ

فالارتياح في بيت أبي نواس ليس الطمأنينة ، ولكنه ارتياح لذكر الصبوح يستبطن في داخله القلق الإنساني و الملل ، ويظلّ صياح الديك فيه - وهو يقرع آذانه - مؤشّراً على اغتيال حركة الزمن للإنسان .

والرواح في بيت مسلم بن الوليد لا يتناقض مع الإقامة ، فهو رواح يحمل عليه الإنسان حملاً يعصى فيه شبابه ، فكأنما هو مقصورٌ على ما هو فيه ، محبوس على الطاعة ، يتسرّب فيه التوتر بين الهمِّ بالانطلاق والصبر على الإقامة .

وحينما قال أبو تمام(١)

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١/١٠٣ وهو من قصيدته في مدح عمرو بن طوق ، مطلعها :

أحبب بأيام العقيق وأطيب والعيش في أظلالهن المعجب

الودّ للقربى ولكن عرفه        للأبعد الأوطان دون الأقرب

كان ذلك مما عابه عليه النقّاد فذهب الآمدي إلى أنه قد نقص الممدوح مرتبةً من الفضل إذ جعل ودّه لذوي قرابته ومنعهم عرفه وجعله في الأبعدين دونهم[1] . كما ذهب العسكري إلى أن أبا تمام قد أغرى بهذا البيت أقرباء الممدوح لأنهم إذا رأوا عرفه يفيض في الأبعدين ويقصر عنهم أبغضوه وذمّوه[2] .

وراح العسكري يقارن بين ماجرت عليه عادة الشعراء من التأكيد على إحسان الكريم لأقربائه في مثل قول الأعشى :

بانت وقد أسأرت في النفس حاجتها        بعد ائتلاف ، وخير الودّ ما نفعا

وقول المقنّع :

جعلت لهم مني مع الصلة الودّا

---

(١) الآمدي : الموازنة ١/ ١٧٥
(٢) العسكري : الصناعتين ١٢٨

وقول الآخر :

وإذا أصبتَ من النوافل رغبةً          فامنح عشيرتك الأداني فضلها

كما أكّد العسكري أن الشعراء قد ذمّوا ما وصف به أبو تمام ممدوحه وذلك في مثل قول المسيّب بن علس :

من الناس من يصل الأبعدين          ويشقى به الأقرب الأقربُ

وقول الحارث بن كلدة :

من الناس من يغشى الأباعد نفعه          ويشقى به حتى الممات أقاربه

و مشكلة الآمدي والعسكري أنهما لا ينظران إلى بيت أبي تمام إلاّ في ضوء المتعارف عليه من المعاني الاجتماعية للألفاظ بحيث ينبغي أن يكون اعتناء الكريم وبرُّه منصبّاً على ذوي قرابته قبل الآخرين ، وفاتهما ماتترامى إليه اللغة من أبعادٍ شعرية في تجاذب الأضداد وما بينهما من توتّر أفضى بها إلى النقيض على نحو من شأنه أن يدفع بأبي تمام إلى نقيض المعنى الشائع ، بحيث تحرّرت اللغة لتحلّق في أفق يعلو

على الواقع المألوف .

يقول أبو تمام قبل ذلك البيت :

الجد شيمته و فيه فكاهة      سجحٌ ، ولا جدٌّ لمن لم يلعبِ (١)

شرسٌ ، ويتبع ذاك لين خليقةٍ      لا خير في الصهباء مالم تُقْطَبِ (٢)

صُلْبٌ إذا اعوجَّ الزمان ولم يكن      ليلين صُلْبَ الخطبِ من لم يَصْلُبِ

الودّ للقربى و لكن عرفه      للأبعد الأوطان دون الأقربِ

فبنية الأبيات ، كما هو واضح ، تقوم على الأضداد التي يصلح بعضُها ببعض ، فالجد تصلحه الفكاهة ولا يظهر إلاّ في سياق العلاقة المتوتّرة معها ، ومن دون الشراسة لا ينهض للّين معنى ، ولا خير في الصهباء بدون مزجها بالماء ، والصلابة تقوّم اعوجاج الزمان .

---

(١) الفكاهة : المزاح . السجح : اللين .
(٢) الصهباء : الخمر ، قطب الخمر : مزجها .

وفي هذا السياق تنهض العلاقة بين العرف والود ، غير أن المقابلة بينهما لا تبلغ مبلغ التضاد الذي يستحيل اجتماعهما فيه ، فمبنى الودّ في البيت على القصر وهو أدنى ما يطلب منه ، وفي التنزيل ( **قل لا أسألكم عليه أجراً إلاّ المودة في القربى**[(١)] ) و أما العرف فسياقه مع الأمر في قوله تعالى ( **خذ العفو وأمر بالعُرْف**)[(٢)] وسبيله هي سبيل النزاهة المطلقة التي لا تشوبها ريبة ، ومن ثمّ كان امتداده إلى الأبعد الأوطان دون الأقرب دليلاً على النفور من التحيّز والتشبّث بالإنصاف .

ويكشف النسق اللغوي لكلمتي الود والعرف عن هذا الأفق الشعري ، فقد جاء الودّ معرَّفاً بأل التي تفيد معنى الجنس وكأنما هو قدرٌ مشتركٌ بين الناس ، أما العُرْف فقد جاء مخصّصاً بإضافته إلى الممدوح " عرفه " وكأنما هو أمرٌ خاص به يميّزه عن سواه من الآخرين ، و من ثمّ صحّ أن

---

(١) سورة الشورى : آية ٢٣

(٢) سورة الأعراف : آية ١٩٩ .

يكون من باب الخلائق المتعبة التي قال عنها أبو تمام في القصيدة نفسها :

تعبَ الخلائق و النوال ولم يكن بالمُستريح العرض من لم يتعب

وقد وقف الدكتور مصطفى ناصف طويلاً أمام قول أبي تمام :

تردّى ثياب الموت حمراً فما دجى لها الليل إلا وهي من سندس خضر

فنعى على الشّراح الذين اقتصروا في شرح البيت على القول بأن الممدوح ارتدى الثياب الملطخة بالدم فلم ينقض يوم قتله ، ولم يرحل في ليلته إلاّ وقد صارت الثياب خضراً من سندس الجنّة .

وقد اتخذ الدكتور ناصف من رمز الثوب مفتاحاً لولوج البيت مؤكّداً بأنه " لا يمكن فهم هذا الشعر إلاّ إذا عرفنا أن الثياب رمزٌ متداول بكثرة في الشعر العربي "

ويستشهد الدكتور ناصف بقول كثير :

غمر الرداء إذا تبسّم ضاحكاً غلقت لضحكته رقاب المال

ليؤكّد أن الرداء يرتبط بالكرم ويرتبط بكل معاني الفضيلة الخلقية و العقلية فضلاً عن ارتباطه بفكرة العافية الجسدية ، وأبو تمام إذ يستخدم هذا الرمز العريق يعيد تكوينه بطريقة بارعة ، فالثوب يرتبط بالطهارة لذلك ولذلك يسبغه على الكفن فيصبح فرصة العبور إلى أرض الصفاء والنقاء بعيداً عن الرجس والأذى . ثم مضى الدكتور ناصف يحلّل اختيار أبي تمام لبقية مكونات البيت ، فكرة الليل ، والسندس ، و الأخضر وانتهى الدكتور ناصف إلى أن أبا تمام " يحسن فقه الثياب في الشعر ككل شاعر كبير يستوعب رموز التراث "(١) .

وبمثل هذا الوقوف المتأني تتكشّف لنا رموز التراث دون أن نجعل شغلنا الشاغل أن ننظر إلى الشعر على أنه محسّنات وليت شعري ، كيف

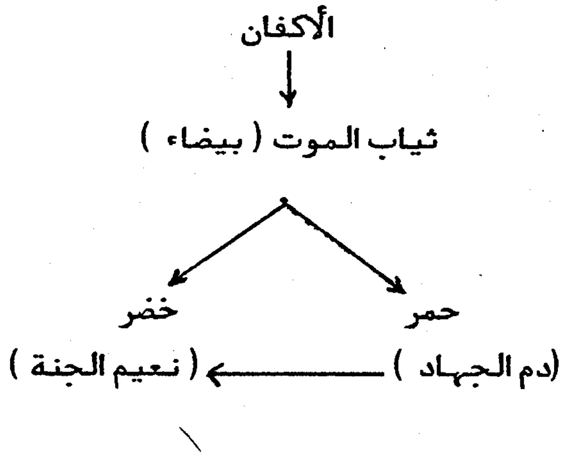
---

(١) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ١٣٩

لشعرٍ تبكي فيه اللغة مأساة موت الإنسان أن يكون شعراً مولعاً بالتزيين والتحسين ويكون همّ الشاعر فيه هو حسن التأتي إلى سامعه ؟

غير أن في تحليل الدكتور ناصف انصرافاً إلى القيمة التاريخية للكلمة عمّا يمكن أن يفضي إليه موضعها في السياق من دلالات تجعل من البيت بأكمله وليداً لهذه النسبة التي تُلحق الثياب بالموت ذلك أن الأكفان التي ضجّ بها البيت الذي قبله والتي غيّبت هذا الممدوح هي الأكفان التي يقاوم الشاعر بياضها الباهت حينما يعيدها مرة أخرى وقد استحالت ثياباً ينتزع منها حياد اللون الأبيض بالأحمر تارة وبالأخضر تارة أخرى فيترامى بها إلى نقيضين يسلبانها لونها ويضفيان عليها لون الجهاد الدامي ولون الأجر الزاهي .

ثم إن الشاعر يقاوم فكرة الموت الذي سلب الممدوح الحياة بفكرة الحياة بعد الموت وماتمنحه للمرء من خلود ليس للموت سبيل إليه .




و هكذا يجمع لممدوحه بين حياتين تقاومان الموت حيـــــاة المجاهد الشهيد الذي لا يموت ، وحياة المؤمن عند ربه ، ويكون الشعر عندئذٍ سبيلاً إلى اكتشاف الحياة خلف معالم الموت وتكون لغته فـــي توترها هي لغة البحث عن هذه الحياة .

ـ ٤ ـ

يقول ابن الأثير في حديثه عن معرفة مايُحتاج إليه من اللغة :

" و أمّا التحسين فإن الواضع لهذه اللغة العربية ، التي هي أحســـن

اللغات ، نظر إلى مايحتاج إليه أرباب الفصاحة و البلاغة فيما يصوغونه من نظم ونثر ، ورأى أن من مهمات ذلك " التجنيس " ، ولا يقوم به إلاّ الأسماء المشتركة ، التي هي كل اسمٍ واحدٍ دلَّ على مسميين فصاعداً ، فوضعها من أجل ذلك "

ثم عرضت لابن الأثير بعد ذلك شبهة التعارض بين البيان الذي يقتضي الوضوح واجتناب اللبس ، و التحسين الذي يتأسس على التشابه فقال : " وهذا الموضع يتجاذبه جانبان ، يترجّح أحدهما على الآخر ، وبيانه أن التحسين يقضي بوضع الأسماء المشتركة ،

ووضعُها يذهب بفائدة البيان عند إطلاق اللفظ ،

وعلى هذا فإن وضعَها الواضع ذهب بفائدة البيان ، وإن

لم يضع ذهب بفائدة التحسين ، لكنه إن وضعَ استدركَ ماذهب من فائدة

البيان بالقرينة ، وإن لم يضع لم يستدرك ما ذهب من فائدة التحسين

، فترجّح حينئذٍ جانب الوضع فوضع "(١) .

والتعارض الذي نهض في فكر ابن الأثير ونسبه إلى واضع اللغة مردّه

الفصل الحاد بين البيان والتحسين بحيث يصبح لكلٍ منهما غاية يترامى

إليها في اللغة تتعارض مع غاية الآخر ولا يفصل فيها غير قيام القرينة.

ووضع اللغة عند ابن الأثير يأخذ شكلاً متكاملاً بحيث يقوم الواضع بوضع اللغة

ثم ينظر فيما سوف يحتاجه أرباب البلاغة و الفصاحة في تدبير

صنعتهم فيستقصي امكانات تحسينها و تزيينها معدّاً لهم

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ١/٥٨

ما يحتاجون إليه في هذه الصنعة .

وهكـذا تتجاذب فكرتا الوضع والصنعة الظاهرة اللغويـة حتى تفضي إلى تمزيقها مرحلةً إثر مرحلة ثم لا يلتئـم لهـا الشـمل إلاّ بالقرينة توفِّق بين وضوح اللغة وزينتها .

و كلام ابن الأثير مع ذلك يمكن أن نلتمس فيه محاولة تأصيـل ظاهرة الجناس حينما تصبح مرتبطة ببنية الألفاظ وليست أمراً طارئـاً عليها ، وكأن ما يقوم به أرباب البلاغة والفصاحة إنما هو استنطـاق القيمة الموجودة فيها والكشف عنها .

و التجنيس عريق في اللغة يدلّ عليه ما بين الألفاظ من تشابـه في الحروف ، وقد ألمّ ابن جني بطرفٍ منه فيما سمّاه في الخصائـص " **تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني** " تتبّع فيه ترامي الألفاظ المتشابهة إلى معان متشابهة بحيث تتجاذب الألفاظ إلى صيغ متقاربة تشكِّـل

شبكة من المعاني المتشابهة المتداخلة ، وقد قال ابن جني في بداية هذا المبحث : " هذا غورٌ من العربية لا ينتصفُ منه ولا يكاد يُحاط به ، وأكثر كلام العرب عليه ، وإن كان غُفْلاً مسهوّاً عنه "[1] ثم قال في خاتمة المبحث " وهذا النحو من الصنعة موجود في أكثر الكلام وفَرْش اللغة ، وإنما بقي من يثيره ويبحث عن مكنونه ، بل من إذا أوضح له وكُشِفت عنده حقيقته طاع طبعه لها فوعاها وتقبّلها ، وهيهات ذلك مطلباً ، وعزّ فيهم مذهباً "[2]

وهكذا يصبح التشابه بين الألفاظ حركة للغة تتجاذب فيها الأصوات و المعاني ويترامى فيها كل منهما إلى الآخر بحيث يصبح من شأن اللفظ

---

(١) ابن جني : الخصائص ١٤٥/٢

(٢) المصدر نفسه ١٥٢/٢

أن يُفضي إلى لفظٍ آخر يحمل شيئاً من جرسه ويتعلّق بشيء من معناه .

وفي مبحث الاتباع والمزاوجة كقولهم حسنٌ بسن و شيطان ليطان وما إلى ذلك دلالة واضحة على حركة اللغة حينما تجتذب الأصواتُ في الكلمات أصواتاً أخرى تشابهها فتترامى إليها وتتعلّق بها .

وقد كان الاتباع مصدر اختلافٍ في الآراء حوله والدور الذي ينهض به ، فالتاج السبكي ينفي أن يكون من باب المترادف وذلك لأن المترادفين يفيدان إفادة واحدة من غير تفاوت والتابع لا يفيد وحده شيئاً و يشترط فيه كونه مسبوقاً بتقدم غيره عليه ، وقد فرّق السبكي كذلك بينه وبين التأكيد . أمّا الآمدي فنفى أن يكون مفيداً معنى أصلاً ، وقال ابن دريد : سألت أبا حاتم عن معنى قولهم بسن فقال :

/

لا أدري ماهو [1]

وفي كتب اللغة تتبع لأمثلة عديدة من الاتباع تكشف عن ترامي صوت الكلمة إلى مايشبهه حتى يفضي إلى قيام كلمة أخرى تجاورها وتدفع بعلماء اللغة إلى حيرة غير قليلة في فهم معاني هذه الكلمات وفي الدور الذي تؤديه .

نخرج من هذا كله إلى أن الجناس قبل أن يكون نوعاً من أنواع البديع يحمل محمل الزينة ، ويشترط فيه البلاغيون والنقّاد ما يشترطون في الزينة من قصد وبعد عن التكلّف ، ويلتمسون التوفيق بينها وبين المعنى - هو ظاهرةٌ لغويةٌ أصيلة في بنية الألفاظ تترامى فيها اللغة

---

(١)جلال الدين السيوطي : المزهر ١/٤١٥ ، ٤١٦ .

إلى دلالات و أصوات تحرّك المعنى الداخلي و تحرّك الشعر نفسه .

وما عابه النقّاد و البلاغيون على الشعراء المحدثين في هذا الباب ـ إن صحّ بأنّه ممّا يعاب ـ إنما هو استجابة هؤلاء لحركة اللغة حينما تنطلق بهم إلى حيث لا يصبح المعنى الذي ينتظره النقّاد قادراً على استيعاب حركتها .

وكان الجرجاني يعيب على أبي تمام أنه قد أسلم نفسه إلى التكلّف لأنه كان يحرص على أن يشتق تجنيساً ويعمل بديعاً من اسم كل موضع يحتاج إلى ذكره في شعره [1]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ١١

ومثّل عبد القاهر لذلك بقول أبي تمّام [١] :

قرّتْ بُقرّانَ عينُ الدينِ وانشترت ... بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

وقد وصف الآمدي [١] و العسكري [٢] وابن سنان [٣] وسواهم من النقّاد هذا البيت بالقبح والغثاثة وسوء التجنيس وقبح استعارة العين للدين والعيون للشرك ، وحملوا ذلك على أنه إنما أراد به زخرفة شعره وتزيينه فوقع في التكلّف .

و إنما البيت بناؤه على أصل المادة اللغوي ، فالبناء الصوتي لأسماء الأماكن لا يلبث أن يحرّك اللغة إلى ما يجانسها من ألفاظ أخرى

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١٦٩/٣ وهو من قصيدة في مدح اسحاق ابن ابراهيم ، مطلعها :

أصغى إلى البين مغتراً فلا جرما ... أن النّوى أسأرت في قلبه لمما

وجاء في أسرار البلاغة "اشتترت" مكان " انشترت " وآثرنا رواية الديوان

(٢) الآمدي : الموازنة ٢٨٥/١

(٣) العسكري : الصناعتين ٣٤٤

(٤) ابن سنان : سرّ الفصاحة ١١٤

تشابهها تبرأ من كونها مجرّد أصوات تدل على أماكن .. فقرّان يترامى إلى " قرّت " ، و الاشترين تتحرك نحو "انشيترت " وكأن كلاً منهما تحاول أن تتلمس ما يشاكلها في المادّة اللغوية .

فاسم المكان إلى جانب كونه علماً على بلدٍ معيّن إنما أصبح إمكانية لمعنى يكمن فيه ، وحينما تكشف اللغة عن هذا المعنى الكامن في المكان فإنها ترفعه إلى أفق شعري يحيله إلى ايحاء يحتضن دلالته في داخله ، ويتلبّس المكان عندئذٍ بما يدور فوقه من أحداث بحيث تنتفي اعتباطية احتوائه للتاريخ الذي تأسس فوقه ..

و تتحرك اللغة من قرّان إلى قرّت ثم لا تلبث أن تكشف عمّا يمكن أن يستبطنه لفظ قرّت من قرارٍ للعين وطمأنينة لها على نحو ما جاء في التنزيل ( و قالت امرأة فرعون قرّة عين لي ولك)[1]، وكذلك يترامى

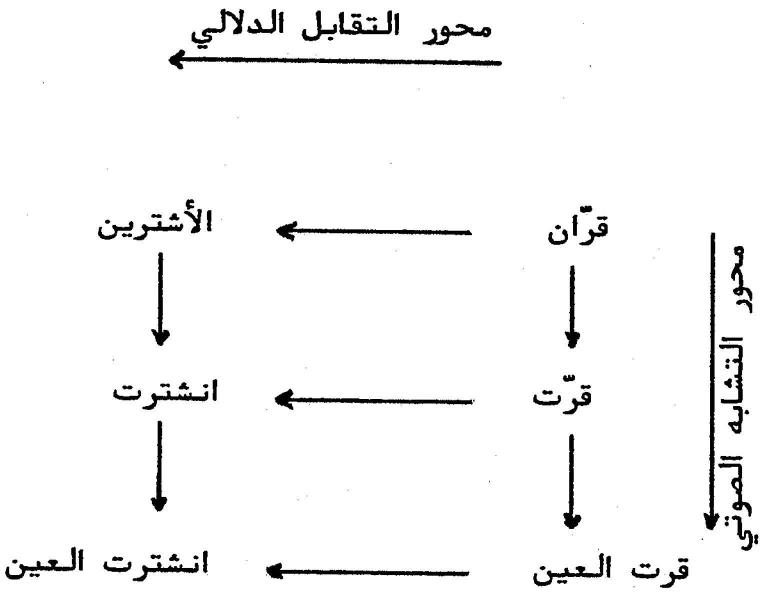
(١) سورة القصص آية ٩

لفظ " **الأشترين** " إلى " **الشتر** " وما يمكن أن يؤول إليه من شتر للعين وانقلاب في جفنها ، وما تترامى إليه الكلمة من دلالات العيب و النقص كما يظهر في كلمة عمر ( **لو قَدَرت عليهما لشتّرت بهما** )(١) أي أسمعتهما القبيح .

وهكذا تتحرّك الكلمات في البيت على محورين :

---

(١) ابن منظور : اللسان " شتر "


محور التقابل الدلالي
محور التشابه الصوتي
قرّان
الأشترين
قرّت
انشترت
قرت العين
انشترت العين

و المعنى بعدئذٍ لا يمكن التأتي إليه من خارج حركة اللغة المتوتّرة بين التماثل والتضاد ودور الشعر عندئذٍ هو الكشف عن نشاط اللغة وتراميها نحو ما يمكن أن تفضي إليه من دلالات .

و كما عاب النقّاد البيت السابق فقد عابوا على أبي تمّام كذلك قوله[(١)] :

إن من عقّ والديه لملعو ∴ نٌ ومن عقّ منزلاً بالعقيق

فعدّه العسكري[(٢)] و الأمدي[(٣)] من التجنيس الذي بلغ الغاية في الركاكة والهجانة .

و أبو تمّام إنما كان يستوحي ما يمكن أن يترامى إليه لفظ " العقيق "

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٤٣١/٢ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف ومطلعها :

ماعهدنا كذا بكاء المشوق ... كيف والدمع آية المعشوق

(٢) العسكري : الصناعتين ٣٤٤

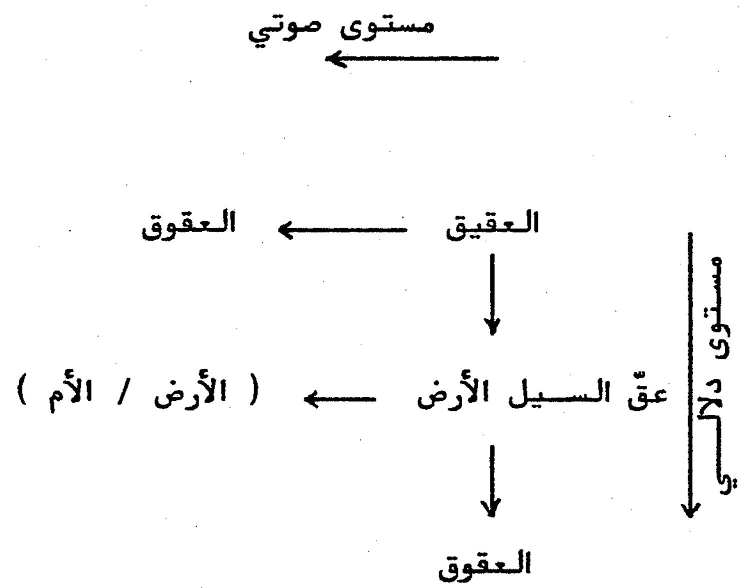
(٣) الآمدي : الموازنة ٢٨٥/١

بعد يستعلي به عمّا يمكن أن يؤخذ عليه من أنه مجرّد عَلَمٍ على مكان ، ومن هنا راح يتابع إيحاءات الكلمة وما يفضي إليه جرسها الصوتي واشتقاقها الدلالي الذي يجعل العقيق اسماً لكل مسيل ماء لأنه مأخوذٌ من عقّ السيل الأرض أي شقّها وفتك بها ، والأصل فيه العقوق أي الشقّ كما قال الخليل وإليه ترجع فروع الباب .(١)

و هكذا تترامى الكلمة إلى مثيلتها لتكشف عمّا يمكن أن تؤول إليه أو تتولّد منه :

---

(١) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة " عقق "


مستوى صوتي
العقيق
العقوق
عقّ السيل الأرض
( الأرض / الأم )
العقوق
مستوى دلالي

وفي حركة الجناس يترامي اللفظ ليكشف عمّا يمكن أن يشتمل عليه من نقيض له و ذلك ما نجده في قول أبي تمّام أيضاً[(١)] :

لا تنشجنّ لها فإن بكاءها ضحكٌ ، وإن بكاءك استغرام

هن الحمام ، فإن كسرت عيافةً من حائهن فإنهن حمام

و قد شرح المرزوقي البيتين قائلاً " يحذره الفكر في شجا صوتها فيحمله ذاك على البكاء ، فقال : إن بكاءها ضحك ، أي ما يعتقد في صوتها من أنه بكاء هو طرب وفرح ، وبكاؤك إذا تكلّفته هو غرام وهلاك فانتبه واحذر ، ثم بيّن ذلك وفسّره بقوله " هن الحِمام " أي اسمه الذي هو الحَمام ليس فيه ما يكره ، فإن أخذت تزجر أدّاك الزجر والعيافة إلى الحِمام

---

(١) ديوان أبي تمّام بشرح التبريزي ١٥٢/٣ وهو من قصيدة في مدح المأمون مطلعها :
دمنٌ ألمّ بها فقال سلام كم حلّ عقدة صبره الإلمام

الذي هو اسم الموت ، فكذلك صوتها "[١]

و حركة اللغة في بيت أبي تمّام تقوم على أساس النقض ، فهي تنقض تأسيساً سالفاً بتأسيس جديد عن طريق فضح ما يكمن داخل الأشياء من توتّر يفضي بها إلى نقيضها ، فالبكاء ينتقض عندما يستبطن الضحك ، والحَمام الذي كان مثيراً للشجن في مثل قول حميد بن ثور الهلالي[٢] :

و ما هاج هذا الشوق إلاّ حمامةٌ      دعت ساق حرٍ ، ترحةً و ترنّما

هذا الحَمام يصير هلاكاً . وفي هذا الأفق يأتي الجناس بين حَمام وحِمام و كأنما الحَمام يستبطن الموت في داخله لا يواريه عن الأنظار إلاّ هذه الحركة ( الفتحة ) على أوّله ، بحيث ينتهي به المصير إلى الحِمام .

و الصوت يظلّ هو مكمن هذه التورية بين الصوتين يخفي أحدهما

---

(١) المرزوقي : شرح مشكلات ديوان أبي تمّام ٥
(٢) ابن منظور : اللسان " حمم "

الآخر بحيث يتداخلان ويتزاوجان كما تزاوج الضحك والبكــاء فــي صـوت الحمام و تداخله .

فاللغة هنا تنزع من اللفظ دلالته الأولى لتقيم فيه دلالة أخــــرى مغايرة و مناقِضة من خلال ما أخذ على أنه مجّرد جناس يستجلب للتحسين والتزيين .

وهذه الرؤيا التي تجلّت في الحَمام و الحِمام على نحو مدهش رؤيــا تنسرب في ثنايا القصيدة بأكملها تصبح بها الأيام أعواماً ، والأعــــوام أياماً ، وتجعل الإعدام مستطرفاً ، والحسنات آثاماً ، و المسير إقامـــة ، والشرق غرباً ، ومخالف اليمن شآماً ، على نحو ما نجد في قوله :

ـ أعوام وصْلٍ كاد ينسى طولَها ذكرُ النوى فكــأنها أيامُ

ثم انبرت أيام هجرٍ أردفــت بجوى أسىً فكأنها أعوام

ـ من شرَّد الإعدام عن أوطانــه بالبذل حتى استطرف الإعدام

ـ يتجنّب الآثام ثم يخافها فكأنما حسناتة آثام

ـ أسرت لك الآفاق عزمةُ همّة جُبِلتْ على أن المسير مقام

ـ الشرق غربٌ حين تلحظ قصده ومَخَالف اليمنِ القصيِّ شآم

* * *

ويروي المرزباني في الموشّح أن مسلم بن الوليد وأبا نوّاس اجتمعا في مجلسٍ فتلاحيا على نبيذٍ فقال مسلم لأبي نوّاس : والله ما تحسن الأوصاف . فقال أبو نوّاس : لا و الله ما أحسن أن أقول :

سُلّت فسُلّت ثم سلّ سليلها فأتى سليل سليلها مسلولا (١)

و الله لو رميت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا (٢) .

ووصف ابن سنان بيت مسلم بأنه " لا غاية وراءه في القبح " ثم قال : " و لولا أن هذا البيت مرويٌّ لمسلم وموجود في ديوانه لكنت أقطع أن قائله أبعد الناس ذهناً وأقلّهم فهماً ، وممن لا يُعدّ في عقلاء

---

(١) ديوان مسلم بن الوليد ٧٥ وهو من قصيدة مطلعها :
هلاّ بكيت ظعائناً وحمولا ترك الفؤاد بكاؤهم مخبولا
(٢) المرزباني : الموشّح ٢٦٢

العامة فضلاً عن عقلاء الخاصة ، لكنّي أخال خطرةً من الوسواس أو شعبةً من البرسام عرضت له وقت نظم هذا البيت ، فليته لمّا عاد إلى صحة مزاجه وسلامة طباعه جحده فلم يعترف به ، ونفاه فلم ينسب إليه "[1] .

و لو شاء مسلم نفي البيت أو إسقاطه لفعل عندما عابه عليه أبو نوّاس ، غير أن لحظات الجنون أو الوسواس أو البرسام التي لهج بها أبو نوّاس وابن سنان إنما هي لحظات الاستجابة لحركة اللغة تمتدّ في الشعر كما تشاء على نحو لا يستطيع الشاعر دفعه أو تبريره أو التنكّر له عندما يفيق منها ..

هذا الوسواس أو الجنون هو الذي لهج به الشاعر منذ أول بيت

---

(١) ابن سنان : سرّ الفصاحة ٩٤

في القصيدة حينما هتف :

هلاّ بكيت ظعائناً و حمولا          ترك الفؤادَ رحيلُهم مخبولا

ثم آل هذا الخبل إلى خرق يتلبّس الخمر :

خرقاء يرعش بعضها من بعضها          لم تتخذ غير المزاج حليلا (١)

وأخيراً يتلبّس هذا الخرق اللسان فيصبح هذراً :

يعثتْ إلى سرِّ الضمير فجاءها          سلِساً على هَذر اللسان مقولا (٢)

وسرّ الضمير السلس ليس سوى هذه اللغة التي تترامى ظاهرة صوتية تتوارى فيها المعاني خلف أصداء حرف السين الذي مالبث ينازع الأبيات التي سبقت

---

(١) خرقاء يرعش بعضها من بعضها : أي شديدة متماسكة يخشى كل جزء منها الجزء الآخر .

(٢) الهذر : ما يبديه السكران من كثر الكلام .

البيت الذي عابه بعض البلاغيين و النقّاد على مسلم بن الوليد وظلّ بعد ذلك يتراءى في ارتفاع عدد حروف الصفير في الأبيات بحيث تتردد فيها حروف السين و الصاد والزاي على نحوٍ بيِّن كما في قوله :

سل عيش دهرٍ قد مضت أيامه ... هل يستطيع إلى الرجوع سبيلا

وما إلى ذلك ...

فكأن اللغة في البيت الذي عابه النقّاد على مسلم تترامى إلى أن تصبح صوتاً مجرّداً يتردّد هامساً ، متخذاً طريقه إلى سرّ الضمير الذي تراءى بعد ذلك البيت مباشرةً :

بعثت إلى سرّ الضمير فجاءها ... سلِساً على هذر اللسان مقولا

و اللغة عندئذٍ تصوِّر بالصوت المجرّد ما يكون من قبيل ما سمّاه خبلاً وهذراً فتصبح لغة صامتة لا يجد النقّاد ما يتوخونه فيها من المعاني فيرمونها بالجنون و البرسام .

وقد خرجت اللغة عند ئذ بالشعر عما يتوخاه الذوق فيها من انسجام وعذوبة وسهولة ويسر فتصطدم اصطداما مباشرا به على نحو يفسر لنا نفور النقّاد من هذا البيت وإجماعهم على عيبه ، غير أن اللغة عندئذ تكون أكثر تعبيراً عمّا يكمن فيها من إمكانيات تجعلها قابلة للتشكل على المستويين الصوتي والمضموني .

و قد كان الجناس إحدى أهم وسائل مسلم بن الوليد في الكشف عن شاعرية اللغة و قد عدّه الدكتور عبدالقادر الرباعي أول وسيلة من وسائله الموسيقية وقال عنه :

" لعل إكثاره من ذلك و إتيانه إيّاه في كل صورة ممكنة يظهر لنا تقصّداً واضحاً منه لتحقيقه في شعره على أنه لون مهم من ألوان بديعه الموسيقى ، وجانب ضروري من جوانب مذهبه الشعري الذي استقرّ عليه فنّه وهو البديع "

ثم قال : " لهذا نعتقد أن مسلماً كان يكلّف نفسه عناءً ومشقةً من أجل إشاعته بشكل جيّد في تضاعيف أبياته ، ولعلّ جهده في التفتيش عن ألفاظ تتجانس مع أعلام معروفة لديه و تجميع ذلك في شطر واحد من بيت واحد أوضح و أكثر دلالة على العناء "

وقد علّل الدكتور رباعي ذلك بأن مسلماً أراد بضروب جناسه توفير الموسيقى الداخلية لشعره (١) .

---

(١) د. عبدالقادر الرباعي : صريع الغواني ، مسلم بن الوليد ٢٣٦

و مسألة الجناس لا تقدّر بالتكلّف وعدم التكلّف إلاّ إذا بقينا محصورين في تصوّرها ضرباً من ضروب الصنعة و الزخرف ، وكذلك لا ينهض في تفسيرها أن يقال إنها لاستجلاب الموسيقى الداخلية للشعر فتلك إنما تتحقق نتيجة للظاهرة وليست علّة لها .

و حينما يقول مسلم في مدح مسلمة :

أمَسْلَمَ قد أحسنت ماشئت مسلما

بدأت بمعروفٍ وقدّمت أنعما

فإنه كان يبحث في اسم مسلمة عمّا يقوم به معناه فيحرّك بيته على أساس المادّة اللغوية يتجاوز بها أن يكون الاسم علامة على صاحبه ليصبح صفةً له تستقيم له معها بقية الصفات .

وعن مسلم بن الوليد أخذ أبو تمام هذا المذهب حينما كانت المادة اللغوية هي المضمار الذي تتحرّك فيه لغة الشعر كما رأينا .

و الخلاصة أن الجناس لغة للغة تترامى وراء امكانيات دلالات الألفاظ المحدّدة ، وتنبثق من جرْس الكلمة لكي تنقضها تارةً أو تخلق مثيلاً لها تارةً أخرى أو تحيلها صوتاً مجرّداً يتلجلج ثالثةً .

و عمل المحدثين في هذا الباب إنما يؤخذ باعتباره إطلاقاً لهذه القدرة الإيحائية في اللغة تتراوح فيها بين دلالات تتجاذبها الأصوات ، وأصوات تترامى إلى مستوى يتجرّد من المعنى المحدّد .

و الكشف عن قيمة ما قاموا به لا يمكن أن يتحقق مالم ننزّه عملهم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة و الطلاء ، وأن ننظر إليه باعتباره عملاً شعرياً ثابتاً في اللغة .

# الخاتمة

إذا كان النقّاد والدارسون قد أجمعوا على تميّز شعر المحدثين و عدّوه مرحلة من مراحل الشعر العربي فإنهم قد اختلفوا في تقبّلهم لهذا الشعر أو رفضهم له ، وقد كان اختلافهم وتعدّد آرائهم وتباين وجهات نظرهم عاملاً من عوامل قيام النقد الأدبي باعتباره علماً يبحث في سرّ الشعر ويحاول الوصول إلى إدراك معناه وجماله .

غير أن تعدّد وجهات النظر كان محكوماً بمفهوم الصنعة الذي ظلّ مسيطراً على أولئك النقّاد و الدارسين فلم يخرج عمل هؤلاء الشعراء المحدثين لديهم عن أن يكون ضرباً من ضروب الكساء أو الزينة يتوسّل به إلى صياغة المعاني وتجميلها وتحسين عرضها أو المبالغة فيها أو إقامة الشاهد عليها و الحجة لها .

و كان محصلة ذلك أن فقدت الظاهرة اللغوية أصالتها مما أفضى إلى .

أخذها لدى المتأخرين من الدارسين ، في سياق مظاهر الزينة و الترف التي شاعت في العصر العبّاسي وعزلها عن النشاط اللغوي الكامن فيها والذي لا يمكن أن يتحقّق وجودها خارجه .

و من هنا كانت الحاجة ملحّة للبحث عن منهج يبدأ من الإيمان بأصالة اللغة الشعرية وأصالة معالمها و مظاهرها باعتبارها تجلّيات لنشاط اللغة وحركتها و من ثم البحث عن المعنى باعتباره محصّلة لتشابك هذه المعالم وتداخلها ، فتتخلص اللغة الشعرية بذلك من أن تكون وحدات ينعزل بعضها عن بعض ، و من أن تكون معالمها مجرّد زينة تنفصل عن المعنى .

و قد كان سبيلنا في تطبيق هذا المنهج هو الوقوف على أزمة هؤلاء الشعراء وما حملتهم عليه مضايق الشعر من ضرورة البحث عن لغة متميّزة تمنحهم خصوصيتهم و أحقّيتهم في أن يكونوا . ومن ثم كانت

معالم لغتهم هى علامات التميز التى جعلتهم صوتا متميزا فى الشعر العربى ، وجعلت مذهبهم مدرسة خاصة كانت لها خصائصهـــا كما كان لها أتباعهاوالمناصرون لها .

* * *

وقد سرت فى هذه الرسالـة وفق نهج انقسمت فيه الرسالة الـــى بابين الاول منهما أربعة فصول والثانى خمسة فصول وسبق البابـــان بتمهيد توليت فيه تحديد الفترة التى تتناولها الدراسة والمنهج الـذى اعتزمت الأخذ به وذلك على النحو التالى :

فى الجزء الأول من التمهيد أكدت على أن للظاهرة الأدبية زمنهـــا الخاص الذى لايصح فيه تحديدها بعصر معين يربطها بعجلة التاريــخ العام الذى يغرى الباحث بالاستغراق فى دراسة ظواهر ذلك العصـــر وأتحدث فيه على أن تاريخ الأدب ينبغى أن يكون تاريخ التطور الذى

يطرأ على تراكيبه وأبنيته وصوره الشعريه وهو تاريخ لايعرف التغـيرات المفاجئة التى يعرفها التاريخ العام اذ يظل للظاهرة الشعريـــة جذورها وامتداداتها ويظل التطور الذى يطرأ عليها تطورا ينبع مـــن داخلها •

ومن هنا انصبت الدراسة على الاعتناء بشعر المحدثين الذيـــن اذا ذكروا اتجه النظر الى اولئك الشعراء الذين تصدروا العصـــر العباسى والذين تولت تحديدهم كتب النقد العربى القديم وكتـــب دراسة تاريخ الأدب الحديثة وهم أولئك الشعراء الذين يبدأون مـــن بشـار وابن هرمة وينتهون بابن المعتز •

وفى الجزء الثانى من التمهيد كشفت عن أصول المنهج اللغـــوى الذى أخذت به فى دراسة هؤلاء الشعر وتحليل شعرهم وانطلقت فيـــه مما ذهب اليه الشريف المرتضى من أن الشاعر لايجب ان يؤخـــذ

عليه فى كلامــه التحقيق والتحديد لان كلام القوم مبنى على التجوز والتوسع والاشارة الخفية والايماء على المعانى تارة من بعد وأخــرى من قــرب •

وكذلك انطلقت من حديث عبد القاهر الجرجانى عن المعنــى ومعنى المعنى وعنايته بالدلالات الايحائيه للغة الشعر حينما يكون قوامها الكناية والاستعارة والتمثيل وما الى الى ذلك من ضروب القول التــى تتجاوز فيها اللغة وظيفة الاخبار لوظيفة أخرى عرفت فى الدراســات الحديثة بالوظيفة الشعرية •

ثم استعنت بعد ذلك بانجازات المدارس اللغوية الحديثة وما استطاعت أن تقدمه فى هذا المضمار من أدوات تعين الباحث على كشف أســرار اللغة الشعرية وفض مقاليدها •

وقد كانت " مضايق اللغة الشعريــة " هى موضوع البــاب الأول

من الرسالة حيث اندرجت تحت هذا الباب فصول أربعة تناولت فيها الموضوعات التالية :

الفصل الأول وقد عرضت فيه لموقف النقد من شعر المحدثين فتحدثت عن أول صدى وجده شعرهم لدى علماء اللغة والنحو الاوائل الذين جنحوا الى رفض هذا الشعر وذلك انطلاقا من اعتدادهم بشعر القدماء لما يلتمسونه فى الشعر من الشاهد والمثل .

كما تناولت موقف رواة الكتاب وما كانوا يلتمسونه فى الشعر من سهولة ويسر وعذوبة وسهولة وقرب فى المأخذ وحسن فى التأتى والعرض وما الى ذلك مما كانوا يستوحونه من صناعتهم فى الكتابة ، ولذلك أفضت بهم هذه المعايير الى الطعن فى كثير من شعر المحدثين حينما خرج عن المعايير التى حدّدوها للشعر .

وقد وقفت فى ذلك الفصل عن هيمنة مفهوم الصنعة وما صاحبها من

تصور أخذت فيه اللغة الشعرية ومعالمها مأخذ الزخرف والزينــــة ، وكيف أن من شأن ذلك التصور أن يدخل الضيم على ما تتسم بـــــه لغة الشعر من أصالة .

وتناولت فى الفصل الثانى أزمة الشعراء المحدثين حينما وجـدوا أنفسهم أمام لغة شعرية تعاورها الشعراء قبلهم ولم تعد تجد فى أنفس معاصريهم الصدى الذى كانت تجده فى أنفس السابقين عليهم مما فرضت عليهم ضرورة البحث عن الجديد الذى يميز لغتهم عن لغة القدماء وكان سبيلهم فى ذلك استنطاق اللغة للكشف عما تبطنـــــه من امكانات شعرية .

وفى الفصل الثالث تناولت مظهرا آخر من مظاهر البحث عن اللغــة الجديدة التى يحيا الشعر فيها ويزدهر ذلك المظهر الذى يتجلى فيما قام به أبو نواس وبعض معاصريه من ثورة على صور الشعر العربى القديم

وعلى رأسها صورة الطلل وهى ثورة حاولوا من خلالها ارساء صور جديدة للشعر الجديد قاموا فيها بنقل معالم اللغة القديمة الى شعرهم وفى هذا الاطار درست بعض قصائد أبى نواس كاشفا ما تنطوى عليه لغتها من توتر بين الصور الشعرية الجديدة التى عرضوا لها وايحاءات اللغة فى الشعر العربى القديم ٠

أما فى الفصل الاخير من هذا الباب فقد تعرضت لتكثيف اللغة الشعرية عند المحدثين على اعتبار أنهم اعادوا من خلال ذلك تناول المادة الشعرية للشعراء الذين سلفوا وقاموا بتتبع الفكر الشعرى الكامن فيها فاستغرقوا فيه استغراقا بلغوا فيه بهذا الفكر غاياته من حيث استلهام صوره وتراكيبه ، وفى هذا الفصل عرضت لما عرف فى تاريخ النقد والبلاغة بالسرقات وحاولت فيه أن أدرأ عن شعرائنا ظلال البعد الأخلاقى لمفهوم السرقة بحيث تصبح المسألة تكثيفا

للشعرية الكامنة فى اللغة والتى لمسها شعراء سابقون فى أبيات محددة من الشعر ، وكانت سبيل الشعراء المحدثين فى هذه المسألة هى احدى وسائلهم للخروج من مأزق احساسهم أنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح .

وقد وقفت فى الباب الثانى من هذا البحث عند أهم معالم اللغة الشعرية الجديدة كما تجلت فى أشعار المحدثين وجعلت من دراستى لظاهرة الغموض لديهم مدخلا لدراسة الظواهر الأخرى ، ومن هنا خصصت الفصل الأول من هذا الباب لدراسة الغموض فى شعر المحدثين سواء أكان ذلك الغموض مما توقفت عنده كتب النقد والبلاغة أم كان مما ظهر معناه النثرى بينما ظل مشتملا على معنى شعرى عميق لايتوصل المرء اليه الا بالنظر الدقيق وذلك انطلاقا من أن لغة الشعر تنبنى على الايحاء الذى يبطن أكثر مما يظهر ويخفى أكثر مما يعلن .

ومن هنا يصبح النظر المتأنى هو سبيلنا الى الوصول الى فهم اللغة الشعرية التى تسعى بدورها الى الكشف عن امكانيات اللغة لخلق العالم الشعرى الخاص بهم •

وفى الفصل الثانى من هذا الباب درست ظاهرة التشبيه باعتبارها احد معالم الشعر عند المحدثين فوقفت عند آراء النقاد والبلاغيين فيها ونظرهم اليها على اعتبار أنها عقد مقارنة بين شيئين يلتمس ما بينهما من تشابه يكون هو وجه الشبه ثم قمت بدراسة نماذج من شعر الشعراء المحدثين وعلى رأسهم بشار بن برد وعبد الله بن المعتز لما يتجلّى فى شعرهما من اهتمام واضح بالتشبيه استدعى أن يقف النقاد القدماء والمعاصرون وقوفا متأنيا أمام هذا الاهتمام فراحوا يلتمسون العلل والأسباب وانتهيت الى أن ما عرف بالتشبيه عن الشعراء المحدثين انما كان مظهرا من مظاهر تجلى اللغة لديهم وكان عملهم فيه خطوة نحو الوصول الى لغة متميزة •

وفى الفصل الثالث من هذا الباب درست الاستعارة على اعتبار انها جوهر الشعر حينما يتجلى فيها نشاط اللغة فتقوم بتحطيم حدود الأشياء وخلط عناصرها ثم اعادة خلقها ثانية بحيث تصبح عالما لايقوم الا فى الشعر ومن هنا كان اعتناء الشعراء المحدثين بالاستعارة حتى أصبحت من أهم معالم لغتهم الشعرية الجديدة فأوغلوا فيها على نحو أفضى الى الطعن عليهم والغض من كثير مما جاءوا به ووسمه بالتكلف والاحالة والخطأ .

وقد درست جملة من الاستعارات التى جاءت فى أشعار المحدثين وعلى رأسهم أبو تمام كاشفا عن جهد هؤلاء الشعراء فى استثمار طاقة اللغة فى خلق عالمها الكامن فيها تمزج فيه بين مكونات العالم الخارجى حتى تستصفى منه عالما لايقوم الا فى الشعر .

وفى الفصل الرابع من هذا الباب تناولت ظاهرة المبالغة على أساس ان فيها يتجلى قدرة الشعراء على البلوغ بشاعرية اللغة

الى مداها والوصول بها الى غاياتها القصوى حتى تخرج عما هو مألوف ومعقول وذلك عن طريق اطلاق ما يكمن فيها من طاقات وتصفيتها مما يعلق بها من التباس بالواقع أو نقل له • وفى سبيل ذلك درست مجموعة مما عد من مبالغات واحالات أبن نواس وأبى تمام •

وفى الفصل الاخير من هذا الباب تناولت ظاهرة الجناس والطباق فوقفت عند ماذهب اليه النقد والبلاغة من أنهما ضربان من ضروب الزينة المعنوية أو اللفظية وحللت مجموعة من الأبيات الشعرية التى ظهرت فيها هذه الظاهرة وانتهيت الى أن الطباق والجناس انما يؤول الى ما تحتضنه اللغة من توتر كامن فيها يحرك الالفاظ فى شبكات تتقابل وتتوازى وتتقاطع حتى يقابل الضد الضد ويستدعى المثيل المثيل على المستويين الصوتى والمضمونى • وعمل المحدثين انما كان للكشف عن هذا التوتر واستثماره لصياغة لغة شعرية متميزة •

* * *

وهكذا كنت فى كل خطوة من خطوات هذه الرسالة أحاول الكشف عن البعد الشعرى فيما قام به الشعراء المحدثون من تجديد فى اشعارهم ، على اعتبار أن عملهم انما هو استنطاق للغة وكشف عن امكاناتها وقد كنت فى عملى ذلك استعين بالمنهج اللغوى فى النقد الادبى كما بدت معالمه فى نقدنا العربى القديم وكما انتهت اليه دراسات المحدثين .

ولعل ما يستطيع هذا المنهج أن يقدمه لنا هو أنه يعيد وصل اللغة بالشعر بعد أن طال انفصالهما عن بعضهما ، فيكشف لنا ما يحتضنه تراثنا الشعرى من تجارب لغوية كانت تعيد الى اللغة اشراقها وجمالها كلما أوشك الالف والاعتياد أن يطفىء ذلك فيها ومن هنا يكون الشعر العظيم هو الحياة الخالدة للغة ، تتجدد به وتكسب من خلاله قوتها وروعتها .

وما أريد أن أؤكد عليه فى ختام هذا البحث انما هو ضرورة الاستفادة التامة من المناهج النقدية الجديدة بما انتهت اليه من استثمار للدراسات المختلفة فى مجال العلوم الانسانية وما خلصت اليه

من سبلٍ علمية في تناول الظاهرة الأدبية فإن من شأن هذه المناهج إن أحسنّا تطبيقها و الاستفادة منها أن تكشف لنا ما يحتضنه تراثنا من قيم إنسانية و حضارية خالدة ، وأن تنزّه هذا التراث العظيم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة و الزخرف و الطلاء فينفصل بذلك عن أصالة اللغة التي منحته قوّتها فمنحها إشراقه .

و أسأل الله العون و السداد "و ما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله" . وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين والحمد لله رب العالمين .

* * *

# ثبت المصادر

الآمدي : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي
**ـ الموازنة بين شعر أبي تمّام و البحتري .**
تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ط . الثانية ١٣٩٢هـ ـ١٩٧٢م ,

**ـ الموازنة بين شعرأبي تمام و البحتري .**
تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط .الثانية القاهرة ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤ م ,

ابراهيم بن هرمة :
**ـ الديوان .**
تحقيق محمد نقّاع ـ حسين عطوان . مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق .

ابن الأثير :ضياء الدين بن الأثير .
**ـ المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر .**
تحقيق د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٣٧٩ هـ .

ابن الأثير : مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري .
**ـ النهاية في غريب الحديث و الأثر .**
تحقيق طاهر أحمد الزاوي ـ محمود محمد الطناحي ـ المكتبة الإسلامية .

* أحمد ابراهيم موسى ( الدكتور )
ـ الصبغ البديعي في اللغة العربية .
دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٣٨٨ هـ ـ ١٩٦٩ م .

* أحمد أمين ( الدكتور )
ـ النقد الأدبي .
النهضة المصرية ، ط . الرابعة١٩٧٢م .

* الأزهري : أبو منصور محمد بن محمد الأزهري
ـ تهذيب اللغة .
تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٣٨٤ هـ ـ ١٩٦٤م .

* الأنباري : أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري .
ـ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات .
تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف سلسلة ذخائر العرب ، ط . الثانية .

* الأفوه الأودي :
ـ الديوان
ضمن مجموعة ( الطرائف الأدبية ) تصحيح وتخريج عبد العزيز الميمني ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

* أمين البرت الريحاني :
ـ مدار الكلمة
دار الكتاب اللبناني ـ دار الكتاب المصري ط الأولى ١٩٨٠ م

* بارت : رولان بارت
ـ مبادىء في علم الأدلة
ترجمة محمد البكري
دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ط . الثانية ١٩٨٦ م

ـ النقد و الحقيقة
ترجمة ابراهيم الخطيب
الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط . الأولى ١٤٠٥ ـ ١٩٨٥ م

* الباقلاني : القاضي أبو بكر :
ـ إعجاز القران
على هامش الإتقان في علوم القرآن للسيوطي ،
دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .

* البحتري : الوليد بن عبيد البحتري
ـ الديوان
تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، ط . الثانية .

ـ ديوان الحماسة .
تحقيق الأب لويس شيخو ، نشر دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط . الثانية .

* بشّار بن برد :
ـ الديوان .
تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع .

* التبريزي : أبو زكريا يحي بن علي الشيباني التبريزي
ـ شرح ديوان أبي تمام .
تحقيق محمد عبده عزّام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط . الرابعة .

* تودورف : تزيفستيان
ـ نظرية المنهج الشكلي
ترجمة ابراهيم الخطيب
مؤسسة الأبحاث العربية ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط .
الأولى ١٩٨٢ م

* التهانوي : محمد الفاروقي التهانوي .
ـ كشّاف اصطلاحات الفنون .
تحقيق د . لطفي عبدالبديع ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٣٨٢ هـ
ـ ١٩٦٢ م ,

* الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر .
ـ البيان و التبيين .
تحقيق عبدالسلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ، ط . الرابعة ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م

ـ الحيوان .
تحقيق عبدالسلام هارون ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ط . الثانية .

* ابن الجرّاح : أبو عبدالله .
ـ الورقة .
دار المعارف ١٩٥٧ م .

* الجرجاني : القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني .
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه .
تحقيق أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، الحلبي ، القاهرة .

* الجرجاني : عبد القاهر الجرجاني .
ـ دلائل الإعجاز .
تصحيح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م .

ـ أسرار البلاغة .
تعليق السيد محمد رشيد رضا ، البابي الحلبي ، ط . الثالثة ١٣٥٨ هـ
١٩٣٩ م ,

* جرجي زيدان :
ـ تاريخ آداب اللغة العربية .
مطابع الهلال ، مصر ، ١٩٣٠ م .

* ابن جنّي : أبو الفتح عثمان بن جنّي .
ـ الخصائص .
تحقيق محمد علي النجّار ، دار الهدى للطباعة و النشر ، ط . الثانية .

* حازم القرطاجنّي :
ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء .
تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦م

* حلمي خليل ( الدكتور ) :
ـ المولّد في العربية ، دراسة في نمو اللغة العربية وتطورها بعد الاسلام .
دار النهضة العربية ـ بيروت ١٤٠٥ ـ ١٩٨٥ م

* حسين عطوان ( الدكتور ) :
ـ مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ،
دار المعارف بمصر .

* الحسين بن مطير الأسدي
ـ الديوان
جمع وتحقيق د . حسين عطوان .
مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الخامس عشر ـ الجزء الأول
١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩ م
معهد المخطوطات العربية .

* دليلة مرسلي ( و آخرون )
ـ مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص
دار الحداثة ـ بيروت ، ط . الأولى ١٩٨٥ م

* الرباعي : عبدالقادر ( الدكتور )
ـ صريع الغواني ، مسلم بن الوليد ( حياته وشعره ) دار العلوم ، الرياض
١٤٠٣ هـ ـ ١٩٨٣ م .

*ابن رشيق القيرواني : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني
ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده .
تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط . الرابعة
، ١٩٧٢ م

* ابن الرومي : ( أبو الحسن علي بن العباس )
ـ الديوان
تحقيق د . حسين نصّار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ م .

* ابن سلّام : محمد بن سلّام الجمحي
ـ طبقات فحول الشعراء
شرح محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني .

* سعد مصلوح ( الدكتور )
ـ الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية
دار البحوث العلمية ، ط . الأولى ١٩٨٠ م .

* الزمخشري : جار الله أبو القاسم محمود بن عمر
ـ الفائق في غريب الحديث
تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي البجاوي ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٧١ م .

* ابن سنان الخفاجي : أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي .
ـ سرّ الفصاحة
شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ، ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩ م.

* ابن سعيد الأندلسي
ـ نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب .
تحقيق الدكتور نصْرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٨٢ م .

* سعيد السريحي :
ـ شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد
النادي الأدبي بجدة ، ط ، الأولى ، ١٤٠٤ هـ

* السكّري : أبو سعيد الحسن بن الحسين
ـ شرح أشعار الهذليين
تحقيق عبدالستار فرّاج ، مكتبة دار العروبة ،

*سوسير : فرديناند دو سوسير
ـ فصول في علم اللغة العام
ترجمة د. أحمد نعيم الكراعين
دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية .

* سيزا قاسم ، نصر أبو زيد
ـ مدخل الى السيميوطيقا
دار الياس العصرية ١٩٨٦ م .

* سيد حنفي حسنين ( الدكتور )
ـ بشّار بن برد ، دراسة في النظرية و التطبيق
دار الثقافة ـ القاهرة ١٩٧٨ م

* السيوطي : جلال الدين عبد الرحمن السيوطي
ـ **الاقتراح في علم أصول النحو**
تحقيق د. أحمد محمد قاسم ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ط . الأولى ، ١٣٩٦ هـ ـ ١٩٧٦ م.

ـ **المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها**
تحقيق محمد أحمد جاد المولى ، علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبي ـ دار احياء الكتب العربية .

* الشريف الرضي : أبو الحسن محمد بن أبي أحمد
ـ **المجازات النبوية**
تعليق طه عبد الرؤوف سعد ، مصطفى البابي الحلبي ـ القاهرة .

* الشريف المرتضي :علي بن الحسن
ـ **طيف الخيال**
تحقيق حسن كامل الصيرفي ، ط . الأولى ، الحلبي ، ١٣٨١ هـ ـ١٩٦٢م .

* شوقي ضيف : (الدكتور )
ـ **الفن و مذاهبه في الشعر العربي**
دار المعارف ، مصر ، ط . التاسعة .

ـ **العصر العباسي الثاني**
دار المعارف ، مصر

ـ العصر العباسي الأول
دار المعارف ، مصر ، ط . الثامنة .

* شكري فيصل ( الدكتور )
ـ مناهج الدراسة الأدبية

* صلاح فضل ( الدكتور )
ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي
مكتبة الانجلو المصرية ، ط . الثانية .

ـ علم الأسلوب : مبادئه واجراءاته
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط . الثانية ١٩٨٥ م

* الصولي : أبو بكر محمد بن يحي الصولي
ـ ديوان أبي نواس
دراسة وتحقيق بهجت عبدالغفور حمد ، مكتوب على الآلة الكاتبة ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧ م ,

ـ أخبار الشعراء "كتاب الأوراق "
جمع هيوارث د . ن .

ـ أخبار أبي تمام
تحقيق د . عساكر ، عبده عزّام ، نظير الاسلام ، المكتب التجاري للطبع و النشر ، بيروت .

* ابن عبد ربه : أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي
ـ العقد الفريد
تحقيق محمد سعيد العريان ، منشورات دار الفكر ، بيروت .

* طه أحمد ابراهيم
ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب
دار الحكمة ـ بيروت .

* طه حسين ( الدكتور )
ـ حديث الأربعاء
دار المعارف ـ مصر

ـ من حديث الشعر و النثر
دار المعارف ـ مصر

* ابن طباطبا العلوي
ـ عيار الشعر
تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ م .

* عباس محمود العقاد
ـ مراجعات في الأدب و الفنون
دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط . الأولى ، ١٩٦٦ م ,

ـ أبو نواس الحسن بن هانيء
منشورات المكتبة العصرية ـ بيروت ـ صيدا .

* عبد الله الغذّامي ( الدكتور )
ـ الخطيئة و التكفير : من البنيوية إلى التشريحية
منشورات النادي الأدبي بجدة ، ط . الأولى ١٤٠٥ ـ ١٩٨٥ م .
* عبد السلام المسدّي ( الدكتور )
ـ الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب
الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ م .

* العباسي :الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي
ـ معاهد التنصيص على شواهد التلخيص
تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، عالم الكتب ، بيروت ، ١٣٦٧ هـ ـ ١٩٤٧ م .

* أبو عبيد :القاسم بن سلام الهروي
ـ غريب الحديث
مطبوعات دار المعارف العثمانية ، حيدر أباد ـ الدكن .

* العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري
ـ كتاب الصناعتين : الكتابة و الشعر
تحقيق البجاوي ، أبو الفضل ابراهيم طبع الحلبي ، القاهرة .

ـ ديوان المعاني
نشر مكتبة القدسي ، القاهرة ١٣٥٢ هـ .

* العكبري :أبو البقاء العكبري
ـ شرح ديوان المتنبي
دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٧ هـ ـ ضبط الأبياري ، السقا ، شلبي .

* العلوي :يحي بن حمزة العلوي اليمني
ـ كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز
دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠م .

* ابن فارس : أحمد بن فارس
ـ معجم مقاييس اللغة
تحقيق عبدالسلام هارون ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ط . الثانية ، ١٣٨٩ هـ ـ ١٩٦٩ م .

* أبو الفرج الأصبهاني :علي بن الحسين بن محمد القرشي
ـ الأغاني
تحقيق ابراهيم الأبياري ، دار الشعب ، ١٣٨٩ هـ ـ ١٩٦٩م .

* قدامة بن جعفر
ـ نقد الشعر
تحقيق عبد المنعم خفاجي ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط . الأولى ، ١٣٩٩ هـ .

ـ القزويني : جلال الدين أبو عبدالله محمد الخطيب القزويني
ـ الإيضاح في علوم البلاغة
طبع صبيح ، القاهرة ، ١٣٨٥ هـ ـ١٩٦٦ م .

ـ شروح التلخيص
البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٧ م .

* ابن قتيبة : أبومحمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة
ـ الشعر والشعراء
طبع ليدن ، مطبعة بريل ١٩٠٢ م ,

ـ تأويل مشكل القران
شرح السيد أحمد صقر ، المكتبة العلمية ، ط . الثالثة ،
١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م .

* كابانس : جان لوي كابانس
ـ النقد الأدبي و العلوم الإنسانية
ترجمة د . فهد العكام
دار الفكر ، ط . الأولى ١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م .

* كمال أبو ديب ( الدكتور )
ـ جدلية الخفاء و التجلّي
دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط . الأولى ١٩٧٩ م

* لطفي عبد البديع ( الدكتور )
التركيب اللغوي للأدب
مكتبة النهضة المصرية ، ط . الأولى ، ١٩٧٠ م .

ـ عبقرية العربية
مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط . الأولى ١٩٧٦ م .

ـ مظاهر الرمزية في العربية
محاضرة بنادي جدة الأدبي ، موسم ١٤٠٧ هـ .

ـ الشعر و اللغة
مكتبة النهضة المصرية ، ط . الأولى ، ١٩٦٩ م ,

* محمد مندور ( الدكتور )
ـ النقد المنهجي عند العرب
دار نهضة مصر ، القاهرة .

* محمد مصطفى هدّارة ( الدكتور )
ـ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري
المكتب الإسلامي ، ط . الأولى ، ١٤٠١ ـ ١٩٨١ م .

* المرزباني : أبو عبدالله محمد بن عمران المرزباني
ـ الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء
طبع محب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، ط .
الثانية ، ١٣٨٥ هـ ـ

* المرزوقي :أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي
ـ شرح ديوان الحماسة
نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة
و النشر ، الطبعة الثانية ١٣٧٦ هـ .

ـ شرح مشكلات ديوان أبي تمّام
تحقيق د . عبدالله سليمان الجربوع ، مكتبة التراث ط . الأولى
١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٦ م .

* مسلم النيسابوري
ـ صحيح مسلم
تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت
، ط . الأولى ١٣٧٤ هـ .

* مسلم بن الوليد الأنصاري
ـ الديوان
تحقيق د . سامي الدهان ، دار المعارف ، مصر .

* مصطفى الشكعة ( الدكتور )
ـ الشعر والشعراء في العصر العباسي
دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الثانية ١٩٧٥ م .

* مصطفى عبد الواحد ( الدكتور )
ـ الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية و الإسلام حتى القرن الخامس الهجري .
مطبوعات نادي مكة الثقافي ، ط . الأولى ، ١٤٠٤ ـ ١٩٨٣ م ,

* مصطفى ناصف ( الدكتور )
ـ نظرية المعنى في النقد العربي
دار الأندلس ، ط . الثانية ، ١٤٠١ ـ ١٩٨١ م .

* ابن المعتزّ : عبدالله بن المعتزّ
ـ البديع
نشر اغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار الحكمة ، دمشق .

ـ طبقات الشعراء
تحقيق عبد الستار فرّاج ، دار المعارف بمصر ، ط . الثانية

ـ ديوان ابن المعتز
دار صابر ، بيروت .

* ابن منظور : جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور
ـ لسان العرب
دار صابر ، بيروت .

* منصور النمري
ـ الديوان
جمع و تحقيق الطيب العشاس ، مطبوعات مجمع اللغة العربية
بدمشق ١٤٠١ ـ ١٩٨١ م .

* مير هوف : هانز ميرهوف
ـ الزمن في الأدب
ترجمة د . أسعد رزق ، نشر مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ م .

* النجار : أحمد محمد ( الدكتور )
ـ العتابي ، أديب تغلب في العصر العباسي
دار الفكر العربي ، ط . الأولى ١٩٧٥ م

* نجيب محمد البهبيتي
ـ تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري
مكتبة الخانجي ، القاهرة ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط .
الثالثة ، ١٣٨٧ هـ ـ ١٩٦٧ م .

* هاف : جراهام
ـ الأسلوب و الأسلوبية
ترجمة كاظم سعد الدين
سلسلة آفاق ـ دار آفاق عربية ـ بغداد ١٩٨٥ م ٠

* ياقوت الحموي
ـ معجم الأدباء
دار المأمون ، القاهرة ٠

* يوسف خليف ( الدكتور )
ـ تاريخ الشعر في العصر العباسي
دار الثقافة ـ القاهرة ، ١٩٨١ م ٠

الحمد لله رب العالمين